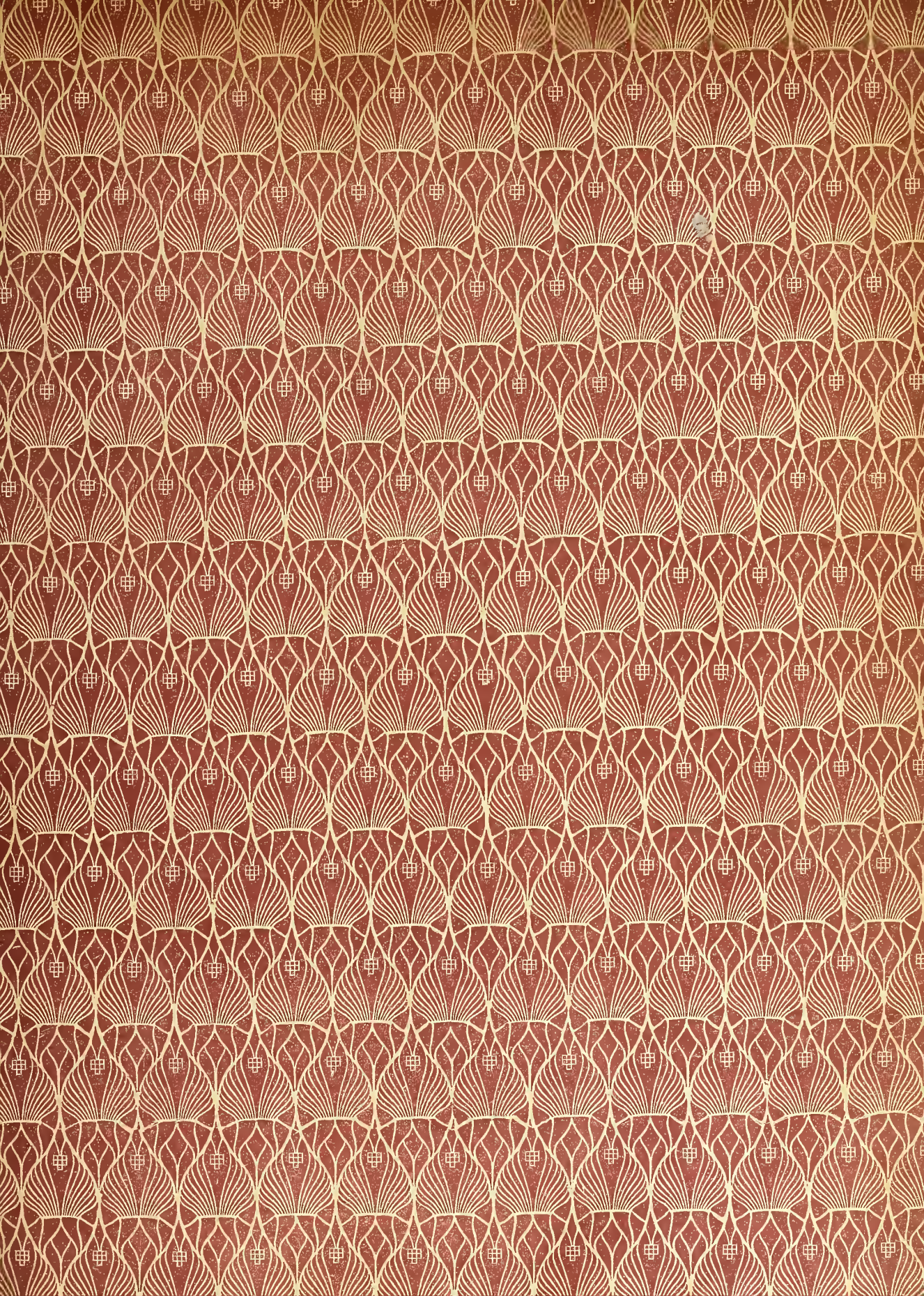


Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/muveszetektorten03beot

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A

MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

NÉGY KÖTETBEN, SZÁMOS KÉPPEL ÉS MŰMELLÉKLETTEL

A M. KIR. VALLÁS- ÉS KÖZOKTATÁSÜGYI MINISZTER MEGBIZÁSÁBÓL

SZERKESZTI

BEÖTHY ZSOLT

BUDAPEST
LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDESE
(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG
1912

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

III. KÖTET

UJ-KOR

ELSŐ RÉSZ

AZ OLASZ RENAISSANCE. A RENAISSANCE MAGYARORSZÁGON

IRTÁK

BERZEVICZY ALBERT, DIVALD KORNÉL,
MELLER SIMON

34 MŰMELLÉKLETTEL ÉS 385 SZÖVEGKÉPPEL

BUDAPEST
LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDÉSE
(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG
1912

MINDEN JOG FENNTARTVA

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA

TARTALOMJEGYZÉK.

ELSŐ RÉSZ.

AZ OLASZ RENAISSANCE ÉPÍTÉSZET.

Irta Divald Kornél.

Lap

I. Az ősrenaissance és a Quattrocento kora ... 1

II. Az aranykor ... 35

III. Michel-Angelo és az elmélet mesterei ... 53

MÁSODIK RÉSZ.

A TRECENTO FESTÉSZETE ÉS SZOBRÁSZATA.

Írta Meller Simon.

I. Az assisi Szent Ferenc-templom ... 67

II. Giotto ... 77

III. Giotto százada ... 85

IV. A Trecento szobrászai ... 93

HARMADIK RÉSZ.

A QUATTROCENTO SZOBRÁSZATA ÉS FESTÉSZETE.

Irta Divald Kornél.

I. Brunellesco és Ghiberti ... 97

II. Donatello ... 103

III. Luca della Robbia. A firenzei márványfaragó szobrászok. Verrocchio ... 118

IV. Jacopo della Quercia. Észak-Itália, Róma és Nápoly szobrászai ... 131

V. Firenze átmeneti és úttörő festői ... 138

VI. A festészet Firenzében a XV. század második felében ... 157

VII. Közép-Itália festői ... 170

VIII. Észak-Itália festői ... 181

NEGYEDIK RÉSZ.

A CINQUECENTO FESTÉSZETE, SZOBRÁSZATA ÉS MŰVÉSZ IPARA.

Irta Berzeviczy Albert.

Lap

I. A Cinquecento művészetének jelleme 194
II. Lionardo és a lombardiai művészet 205
III. Michel-Angelo ifjúságának kora 225
IV. Ráfael 245
V. Sodoma, Sarto, Correggio 284
VI. Michel-Angelo életének második korszaka 313
VII. Diszitő művészet és művészi ipar 338
VIII. Velence festészete, szobrászata és iparművészete. Irta *Divald Kornel* 357

ÖTÖDIK RÉSZ.

A RENAISSANCE MAGYARORSZÁGON.

Irta Divald Kornél.

I. Mátyás király és a Jagellók kora 400
II. A renaissance fejlődése a XVI. és XVII. században 416

FÜGGELÉK.

I. Művészek mutatója 439
II. Hely- és tárgymutató 444

ELSŐ RÉSZ.

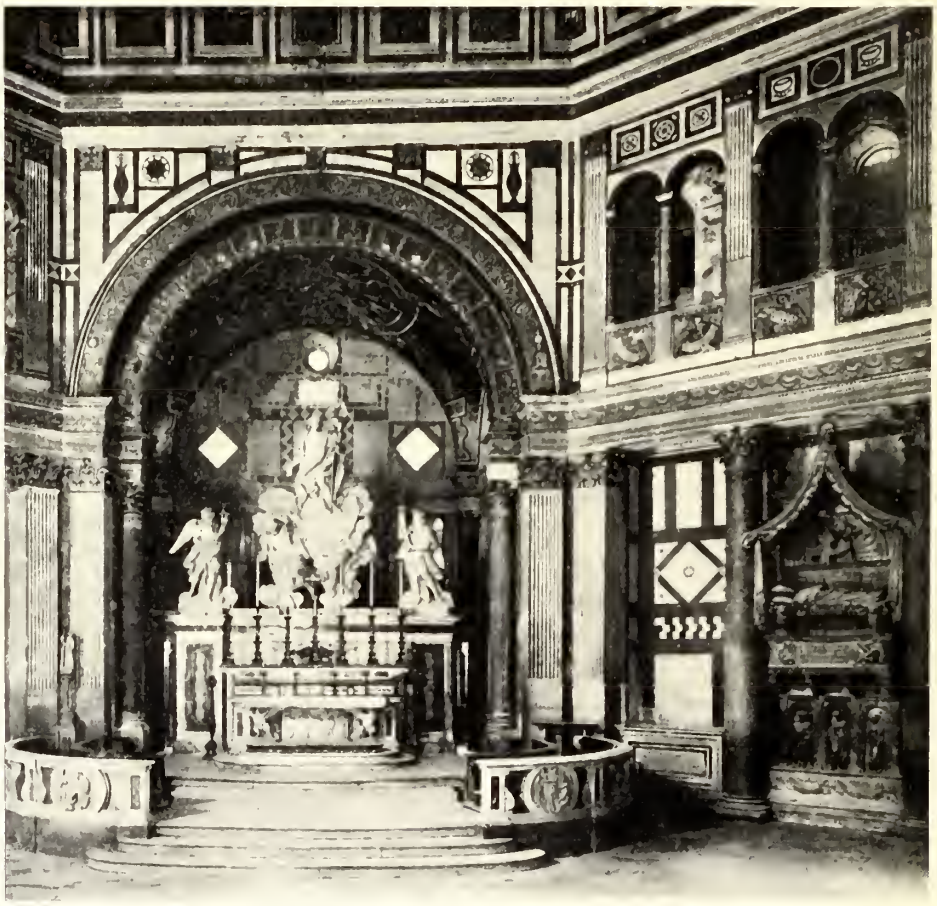
AZ OLASZ RENAISSANCE ÉPÍTÉSZET.

I. AZ ŐSRENAISSANCE ÉS A QUATTROCENTO KORA.

A «RENAISSANCE» elnevezés az antik művészet ujjászületésének értelmében Itália újkori képzőművészetének egyes ágai közül az építészetre illik leginkább. Az olasz építészek azonban nem a humanizmus hatása alatt merítettek először az antik hagyományokból. Az ókori Róma művészetének hatása Itáliának antik emlékekben bővelkedő, ezek romjaival teleszórt földjén szinte a középkor egész folyamán keresztül nem szünt meg termékenyítőleg hatni az itt élő művészek lelkére.

Az ős-keresztény korban egész építészeti tagozatokat hurcolnak el antik római épületekből s használnak föl változatlanul az általuk épített bazilikákban. Számos emlék bizonyítja, hogy ez a szokás a román építészet korában is állandó volt. Ennek emlékei azonfelül nemes arányaikkal s antik mintára ujonnan készült tagozataikkal szintén a római művészet hatásáról tanuskodnak. Észak-Itáliában, amely a román építészet egyik főfészke volt, az antik mintákat fölkaroló törekvések csak szórványosak. Rómában és Toszkána városaiban viszont a középkori mesterek annál sűrűbben és sok öntudatossággal merítenek az antik művészetből. Különösen az oszlopért rajonganak, amelyet Itálián kívül a román építészet korában a többé-kevésbbé tagolt pillérek szorítanak ki a templomokból. Róma XII. századbeli bazilikáiban antik szabású vízszintes gerendázat köti össze az oszlopokat. Így az 1140—1198 között épült Santa Maria in Trastevere hajójában s a San Lorenzo fuori le mura mintegy húsz évvel későbbi előcsarnokában. Antik szellem hatja át az ugyanezen időben működő COSMATI-k római alkotásait is, mint aminő a Laterán keresztfolyosója, mely távol minden szolgai utánzástól, nemes arányaival, színes kövekből összerótt ékítményei szelíd pompájával s részletei szép és tiszta formájával az előbbi épületekhez hasonlóan oly hatást gyakorol, mintha az antik római építészet fejlődésének újabb fokát képviselné.

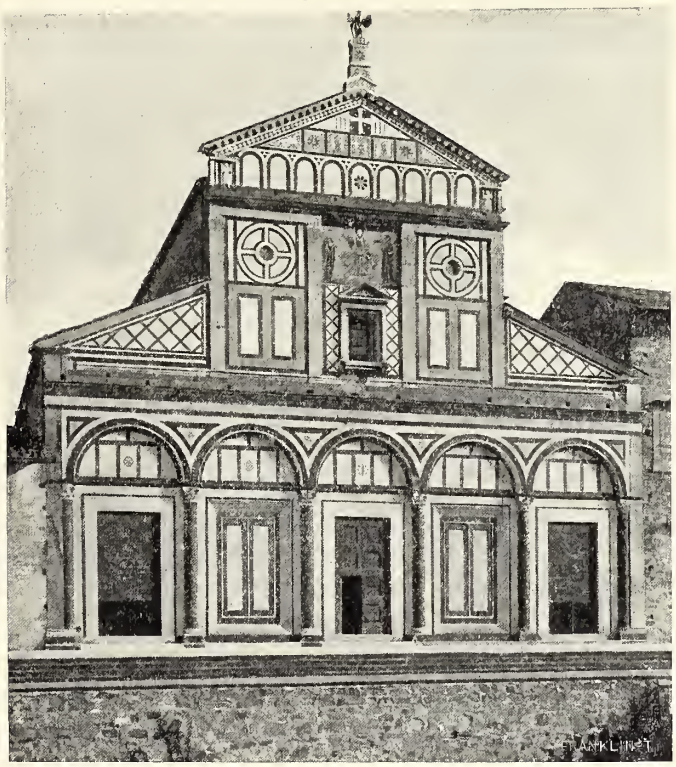
S vannak írók, akik újabban Itália antik mintákért hevülő románkori építészetét, az úgynevezett *protorenaissancet* vagyis ősrenaissancet, épp úgy, mint az olasz renaissance-építészet XV—XVI. századbeli korszakát nem is tekintik egyébnek, mint az antik római művészet szerves továbbfejlődésének. Ám a protorenaissancet az antik művészettől a népvándorlás viharai választják el, a XV. és XVI. századbeli építészettel való kapcsolatát pedig az északról Itáliába hatoló



1. kép. Részlet a firenzei S. Giovanni templom belsejéből.

csúcsíves építészet szakítja meg, amely különösen a XV. században szintén nem volt hatás nélkül a renaissance fejlődésére. Ép azért helyesebb, ha megtartjuk a renaissance elnevezést s ezen az építészetben továbbra is az antik szellem újjászületését értjük: emellett azonban nem hagyjuk figyelmen kívül azt az önállóságot sem, amellyel az építészet új korszakának irányadó mesterei az antik ideálért hevülve klasszikus mintáikat fölhasználták s ezzel első sorban a maguk géniuszának és koruk szellemének adtak kifejezést alkotásaikkal.

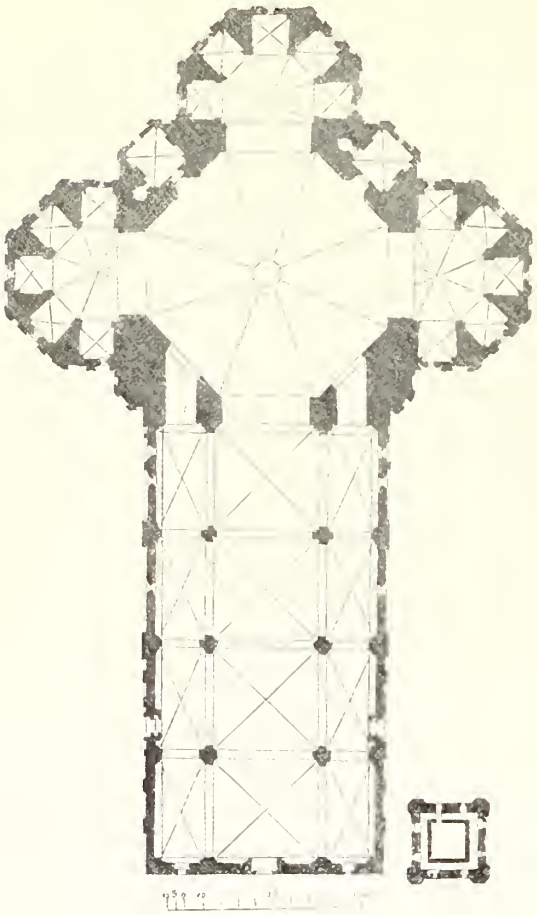
A renaissancenak ily értelemben Toszkána, jelesül ennek fővárosa: Firenze a hazája, mely utóbbi kulturális jelentőség tekintetében már a középkorban a legnevezetesebb helye Itáliának, sőt a XIV. században egész Európának is. Az ősrenaissance emlékei itt koncepciójukkal, eredetiségükkel s így művészettörténelmi szempontból való nagyobb jelentőségükkel a római protorenaissancet is fölülmulják. Pisa, Lucca és más toszkánai városok szigorúbb román stílusban tervezett emlékein, csak az oszloprendek, amelyek több sorban egymás fölött a homlokzatot is tagozzák, tükröztetik vissza az antik hatást. Firenze proto-



2. kép. A firenzei S. Miniato al Monte templom homlokzata.

renaissance emlékein ez a térhatásban, az épületek nemes arányaiban s tagozásuk egész rendszerében is nem egyszer csodás tisztasággal érvényesül. Így a Battistero-ban, a firenzei dómmal szemben álló nyolcszögletes keresztelő kápolnában, amely 1150 után formailag a római Pantheon hatása alatt, 25 és fél méter széles kupolájában azonban középkori kolostor boltozattal épült. Különösen a belsejét tagozó korinthosi oszloprendekben oly tisztán csendül meg az antik művészet harmóniája, hogy feledésbe merülvén építésének története, a San Giovanni keresztelő kápolnáról a firenzeiek a XV. században azt hitték, hogy a rómaiak korából fönnmaradt antik épület. (1. kép).

A XII. századból maradt fönn, illetőleg a padozatába rakott évszám szerint 1207-ben fejezték be a firenzei San Miniato al Monte templomát, az őskeresztény típusú háromhajós bazilika ez utolsó kiváló példáját, amelynek hajójában és kriptájában az oszlopok egy része antik eredetű s amelynek a Battisteróhoz hasonlóan színes márványlapokkal burkolt, alsó részében ívekkel összekötött korinthosi oszlopok tagolta nemes arányú homlokzata ép úgy, mint ritmikus térbeosztású belseje szintén antik szellemet áraszt (2. kép).



3. kép. A firenzei dóm alaprajza.

A vízszintes tagozáshoz, a széles falfelületekhez s az épületek belsejének tágas arányaihoz, amelyeket a római emlékek hatása alatt emelt épületeiken megszoktak, Itália mesterei a csúcsíves építészet korában is ragaszkodtak. Ez a körülmény, valamint egyéniségük korán érvényesülő önállósága volt az oka annak, hogy a csúcsíves építészet a falakat merőben függélyes tagozatokra bontó, ég felé törő szigorú szerkezetével itt valójában sohasem tudott gyökeret verni. Mint Európaszerte uralkodó divatot az olaszok is átveszik, még pedig eltekintve a kolduló szerzetesektől, alighanem főleg azért, mert korán független köztársaságokként szereplő hatalmas városaik, az óriási székesegyházak építésénél, amelyeket egymással versenyezve emelnek, a csúcsíves építészetet, a boltozatos magas építkezésnek akkoriban leghatalmasabb formáját találják a leginkább célravezetőnek. A csúcsíves építészet rendszeréből azonban vajmi keveset vesznek át. Konstrukcióját ég felé törő elemeivel, valamint aprólékosan részletező faragott ornamentikáját mellőzik s a templomhomlokzatokat most is többnyire színes márványlapokkal burkolják. A hosszanti elrendezést megtartják ugyan, de a templomok belsejében a főhajó gádorfalai alacsonyak, a pillérek jóval nagyobb távolságban állnak egymástól, mint északon.

A magasbatörés helyett így most is a széles térhatások uralkodnak, amelyeknek harmónikus betetőzése a hosszanti és a kereszthajó metszési pontjain emelkedő kupola. Ezt a toszkánai székesegyházakban addig hallatlan merészséggel a hármas hajó egész szélességében tervezik s kedvéért a templom testével szervesen össze-

függő tornyokat most is elhanyagolják. (3. kép) A profán épületeken is az egyenes vonalban záródó falsíkok s az egységes hatású homlokzatok az uralkodók. A szabálytalan alaprajzi elrendezést, a kiugró erkélyeket, a templomokra emlékeztető festői hatású ékítményes részleteket nem tűrik itt. Észszerű elrendezés jellemzi azonfelül első sorban a XIII. és XIV. századbeli olasz palotákat, amelyek helyiségei egy-egy emeleten mind ugyanazon színtájban sorakoznak s amelyek homlokzatán is kifejezésre jut a szabályos elrendezésükkel kapcsolatos kényelem, az ablakok elrendezésében pedig a helyes, arányos térbeosztás.

A csúcsíveskori olasz építészetnek imént felsorolt elveit a XV. század mesterei is átveszik s csak a részletek alakításánál fordul figyelmük ismét a XIV. században virágzásnak induló humanizmus hatása alatt nagyobb mértékben az antik minták felé. Az antik irodalom tanulmányozásával azonban a humanizmus jóval megelőzte az építészek antik tanulmányait. Ez utóbbiak ilyformán klasszikus mintaképeik behatóbb ismerete nélkül a XIV. században pusztán azzal jelzik a csúcsíves építészettel való szakítást, hogy a csúcsos ív helyett a félkörívhez térnek vissza, mint 1380-ban a szerkezetében csúcsíves firenzei Loggia dei Lanzi árkádjain ennek mestere Orcagna. A XV. század derekáig a Quattrocento mesterei is, formai szempontból véve, inkább a protorenaissance, mint az antik hatása alatt állanak s a szerkezet tekintetében is inkább az előző kor technikai problémáinak tökéletes megoldását tartják céljuknak, mint az új csapások keresését. Sokoldalú, erőteljes és eredeti egyéniségük azonban, amelynek szabad érvényesülését az egyéni kiválóságot rendkívül nagyrabecsülő újkor ugyancsak elősegíti, merőben új életet lehel alkotásaikba, amelyekkel az antik ideál és koruk szellemének összeegyeztetésére törekednek. A XV. század végéig a klasszikus mintaképek hatása még mindig jóformán csak a több-kevesebb önállósággal fölhasznált ékítményes formákban nyilvánul, amelyeket rendkívül friss s különösen Észak-Itáliában nem egyszer az építészet korlátain is túlcsapongó játszi képzelettel használnak föl alkotásaikon.

A renaissancenak ez a Brunelleschi föllépésével kezdődő forrongó korszaka, *a korai renaissance* a XV. század végéig tart. A XVI. század elején, amikor Itália művészetének főhelye Róma lesz, az örök város romjaikban is nagyszerű antik emlékeinek közvetetlen hatása alatt Bramante a kellő korlátok közé szorítja a már-már elfajulással fenyegető játszi díszítést s alkotásai koncepciójának és ékítményes részleteinek klasszikus harmóniájával atyamestere lesz a renaissance aranykorának, mely mintegy 1540-ig tart. Ennek folyamán Michel-Angelo, ez a korlátokat nem ismerő félelmetesen nagy, lánglelkű mester, nyughatatlan egyéniségével eltéríti ugyan az építészetet az antik ideáltól, a római emlékek tudományos vizsgálata és méltatása, a római Vitruvius építészeti könyveinek tanulmányozása azonban, amely már a XV. század derekán kezdődött, most éli virágkorát s ennek hatása alatt az antik ideálokért hevülő renaissance-építészet még mintegy negyven évig tartó utóvirágzásra kél. Felfogásának nagyszerűségével, antik szellemben tervezett, de nem egyszer a gyakorlati cél rovására érvényre juttatott koncepcióival Palladio ennek a korszaknak hőse. Alkotásai

némelyikén eléri az ideált, amelyért két század sóvárgott. Ezekkel azonban a renaissancenak is vége. Az antik római építészet hagyományai alapján a további fejlődés ki van zárva; de ettől eltekintve is a diadalra jutó ellenreformáció korában az antik világ sem ideál többé.

* * *

Filippo Brunelleschi (1377—1446) az első a renaissance lánglelkű és sokoldalú mesterei sorában, akik korszakalkotó működésükkel az új művészetet diadalra segítik s pompás virágzáshoz juttatják. Mint a renaissance későbbi kiváló

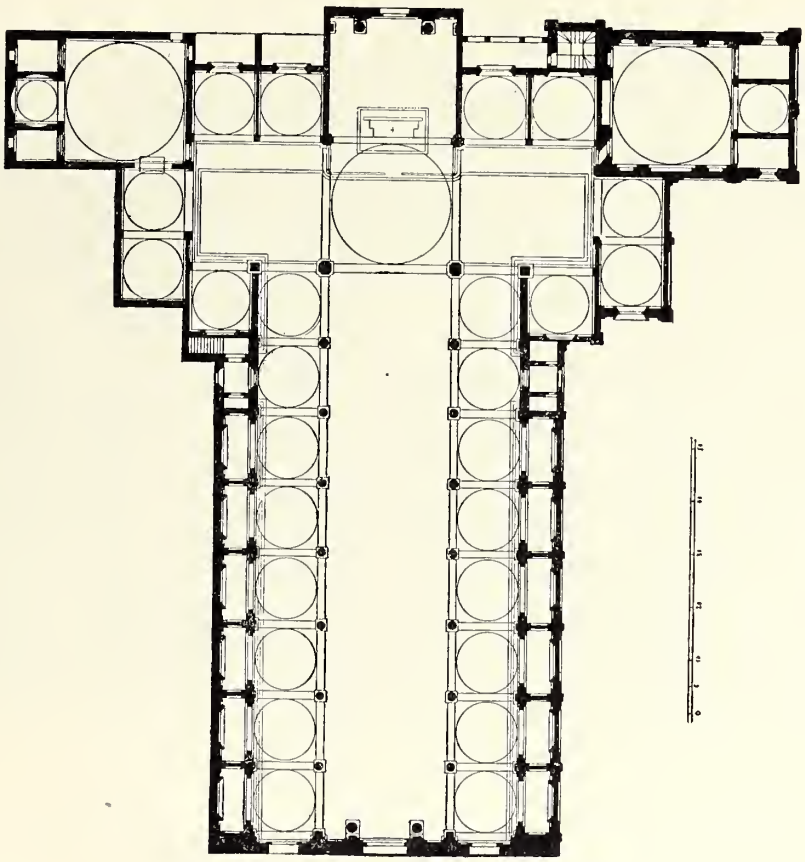
4. kép. A firenzei dóm.

mesterei közül is nem egy, eredetileg ötvösmesternek készült. A firenzei Battistero bronzkapujára kitűzött pályázaton 1402-ben Ghibertivel együtt kora legkiválóbb szobrászának ismerik el. A festői távlat törvényeinek megállapításával a renaissancekori képírás fejlődésére is jelentős hatással volt. Nevét azonban leginkább mint építész tette halhatatlanná.

Életrajzírói szerint a XV. század elején barátjával, Donatellóval, együtt ismételten is megfordult Rómában, ahol kizárólag az antik emlékek tanulmányozásával foglalkozott. Az általa emelt épületek részleteiben ez utóbbiak hatása nem igen látszik meg; de ha formai szempontból véve a protorenaissance, palotái homlokzatain, a XIV. század hagyományaiból indul is ki: koncepcióiban, épületei

nemes arányaiban és ritmikus térbeosztásában, valamint antik jellegű tagozásában a renaissance szelleme tárul elénk s ránk maradt alkotásaiban megtalálhatjuk a Quattrocento korabeli építészet fejlődésének szinte összes csíráit.

Brunelleschi első nagyszabású alkotása a firenzei dóm kupolája volt, amelynek tervezéséhez 1417-ben fogott. A hatalmas székesegyház hármas hajójának egész szélességében emelkedő kupola nyolcszögletes dobja köralakú ablakaival, akkor már készen volt. Az átmérőjében 42 m széles dobra antik mintára félgömbalakú tömör kupolát falazni lehetetlenség lett volna. Brunelleschi a firenzei



5. kép. A San Lorenzo templom alaprajza.

Battistero kupoláját választotta óriási alkotása mintaképének. Sarkain bordákkal falazott kettős kérgű kolostorboltozat alakjában tervezte ezt, amelynek külső fala egyben a kupolát az idő viszontagságai ellen védő tetőnek is szolgált s a középkori kupolás épületekkel szemben így először juttatja érvényre ismét az antik római építészet elvét, amely a kupolát tetőformának is használta. A firenzeiek szemében merészsége miatt kezdetben szinte kivihetetlennek tartott kupola építése, mintegy félmagasságáig minden belső állványozás nélkül, 1420-tól 1434-ig folyt.

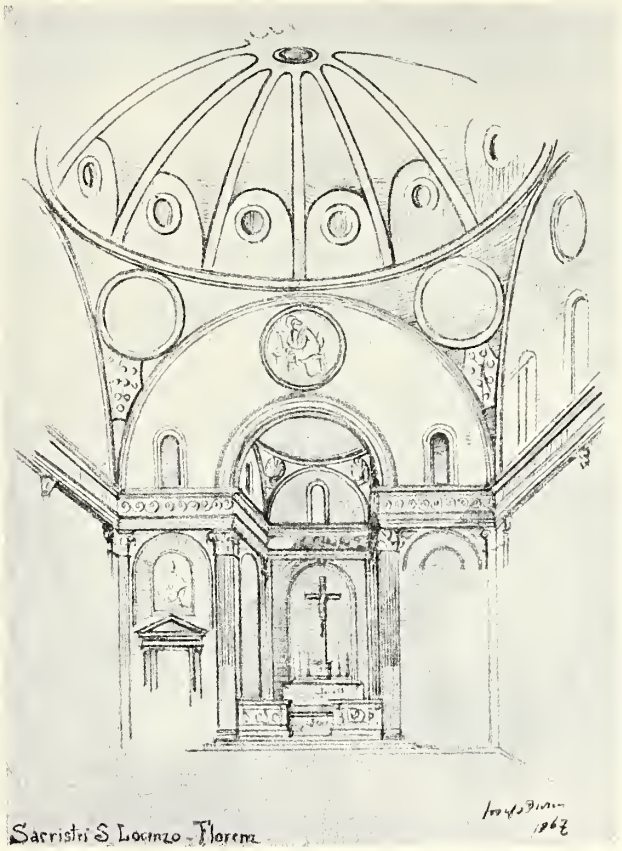
A kupolát betetőző lámpás építését szintén Brunelleschi terve szerint, röviddel halála előtt kezdték el. Formai szempontból véve a kupola távolról sem tökéletes, ám tervezésénél a már meglévő dob esetlen falai ugyancsak megkötötték a lánglelkű mester kezét. (4. kép). Technikája tekintetében azonban Brunelleschi kupolájával felülmulta az összes hasonló szabású épületeket, amelyek addig létesültek s hatalmas alkotása a renaissance egész folyamán nem szünt meg mintául és serkentő például szolgálni az utána következő építészeknek, akik az antik kupolaépítményekért rajongó koruk szellemének megfelelően a centrális elrendezésű kupolaépületek tervezését tartották legideálisabb feladatuknak s ezt az antik római és a

6. kép. A firenzei S. Lorenzo templom belseje.

bizánci építészetet is felülmuló tökéletességgel a Cinquecento folyamán meg is oldották.

A firenzei dóm kupolájának tagozásában és ékítményeiben az antik elemeknek még vajmi csekély szerep jutott. A félszáznál több méternyi magasságban emelkedő s a lámpásával együtt a félszáz métert szintén meghaladó kupola óriási arányait tekintve, ezek nem is igen érvényesülhettek volna itt. Brunelleschi épületei sorában az 1421-ben megkezdett San Lorenzo-templom az első, amelyen az antik szellem nagyobb mértékben érvényesül (5. kép). A bazilikális elrendezésű kereszthajós épület a főhajóban lapos mennyezetű, félannyival alacsonyabb és keskenyebb mellékhajóiban kupolák sorával boltozott (6. kép). A főhajó sima törzsű ko-

rinthosi fejezetű oszlopait az antik architráv mintájára alakított háromtagú félkörívek (archivoltok) kötik össze s ez utóbbiak talpa és az oszlopfők közé Brunelleschi antik gerenda- részletek mintájára faragott vállköveket iktatott, miáltal az árkádívek hatása karcsúbbá, légiesebbé vált. Az oszlopok törzse, mint általában a korai renaissance



7. kép. A firenzei S. Lorenzo templom sekrestyéje. Durm nyomán.

folyamán, sima; az oldalhajóknak ezekkel szemben sorakozó félpillérei, hogy a sima falból annál hatásosabban kiemelkedjenek, kanellurásak, barázdált törzsüek. Az oldalhajókhoz, az architrávval összekötött pillérek keretébe foglalt félkörű nyílásokkal négyszögletes kápolnák csatlakoznak. Ez utóbbiak, a mellékhajók s a főhajó ritmikusan növekedő méreteinek és nemes arányainak érvényesülését jelentőségüköz mérten fokozott megvilágításuk ugyancsak elősegíti. A templom térbeli arányainak betetőzése s a fülkeszerű kápolnák derengő félhomályával szemben megvilágításának is fénypontja a fő- és kereszthajó metszési pontjain emelkedő kupola lett volna. Minthogy azonban a templomot csak Brunelleschi halála után fejezték be s utóda, alighanem a középponti négyszög pilléreinek karcsúságától

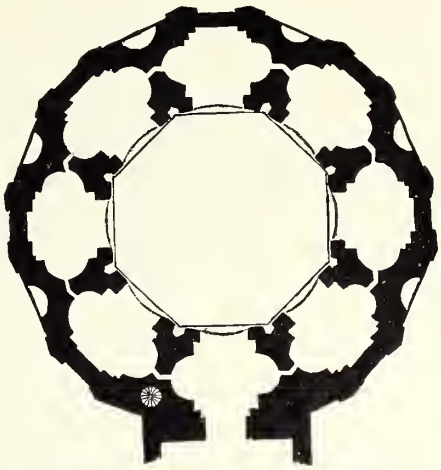
visszariasztva, nem a legnagyobb technikai nehézségekkel is megbirkozó nagymester terve alapján építette a kupolát, ez fogyatékos megvilágítását és arányait tekintve, a hajókhoz képest vajmi jelentéktelenné zsugorodott össze. Az utóbbi két szempontból véve jóval tökéletesebb a San Lorenzo-templom régi sekrestyéje, amelyet Brunelleschi 1428-ban fejezett be (7. kép). A négyzetes alapon egyik oldalán kupolás oltárfülkével épült sekrestyét alsó részében, frizében medaillonsorok díszítette antik gerendázattal összekötött félpillérek tagozzák. Ezeken nyugszik a félkörívekből összerótt váz, amely közbeiktatott pendentifek útján a cikkelyei alsó

8. kép. A Pazzi kápolna Firenzében.

részén kerek ablakokkal áttört sokszögű kupolát tartja s egyben a Donatello faragta pompás szobrászati díszítés keretéül is szolgál. A San Lorenzo sekrestyéhez képest a centrális kupola-épületek fejlettebb példája a Santa Croce kolostor második udvarának Pazzi-kápolnája, amelyet Brunelleschi 1430 körül épített. Azzal, hogy könnyű lapos kupolája kétfelől széles boltíveken nyugszik, a négyszögletes oltárfülkéjében s pompás előcsarnokának közepén szintén kupolával betetőzött kápolna elrendezésében megközelíti a görög kereszt alakját. Az előcsarnok homlokzati hevederívében nyílt kupoláját a mester két dongabolt közé iktatta, amely három-három korinthosi szabású oszlopon nyugszik (8. kép). Ezek fölött a koronázó záradéka híján befejezetlenül maradt emeleti homlokzatot kettős pillérek tagozzák. Harmonikus hatásával, könnyed tagozásának finomságaival a Pazzi kápolna a San Lorenzo régi sekrestyéjét is felülmulja s koncepciója tisztaságával, szép térhatá-

sával, főleg azonban külsején téglafedeles, cikkelyein kerek ablakokkal áttört, legyezőalakú, kecses kupolájával a XV. század egész folyamán mintaszerűvé vált.

Brunelleschi centrális kupola-épületeinek egy harmadik példája a Santa Maria degli Angeli oratoriuma, amelyet a firenzei származású Ozorai Fülöp temesi főispánnak szintén hazánkban jó sorsba jutott öccse, Scolari Mátyás, és unokaöccse, András váradi püspök költségén. 1434-ben kezdtek építeni, amely azonban befejezetlen maradt, mert Firenze urai az építésére hagyományozott pénzt időközben másra költötték el (9. kép). Brunelleschi ezt a legszigorúbban centrális templomát nyolc pilléren nyugvó kupolával tervezte s az utóbbival összhangban mind a pilléreket, mind a templom kápolnakoszorús külső falát merőben köríves fülkékre bontotta föl, hasonlóan az 1436 után megkezdett, de csak halála után befejezett, bazilikális elrendezésű s kereszthajójában is háromhajós San Spirito templom oldalfalaihoz. Ebben a kupola formájának megfelelő fülkés elrendezésben szintén megtaláljuk a renaissance-építészet ama törekvésének csíráját, amellyel ez a részleteket az épület főmotivumával formáikban és arányaikban egyaránt összhangba hozni igyekezett, amit ideális tökéletességgel a XVI. századbeli mesterek centrális elrendezésű épületeiken el is érték.



9. kép. A firenzei S. Maria degli Angeli alaprajza.

Templomainál a renaissance fejlődésére nézve nem kevésbbé jelentősek Brunelleschi világi rendeltetésű alkotásai, amelyek sorában a firenzei lelencház volt az első. Ennek 1420-ban épült homlokzata antik mintára faragott részleteiben még kissé nyers; lépcsős talapzaton álló, széles, oszlopos árkádjaival, ezek ívközeiben Andrea della Robbia pólyás gyermekeket ábrázoló medaillonjaival, emeletének egyszerű, de izléses tagozásával s az egésznek helyes arányaival azonban a Loggia degli Innocenti s a lelencház ennek mintájára épült első udvara a korai renaissance egyik legbájosabb alkotása.

A derűs kecsességgel szemben, amelyet az Innocenti barátságos homlokzata áraszt, merő dac s szinte emberfölötti erőt tükröztet vissza az a palota, amelyet Brunelleschi Luca Pitti, a városnak a Mediciekkel gazdagságban s rövid ideig hatalomban is vetekedő polgára számára s alighanem ugyanannak a mintának az alapján tervezett, amelyet Cosimo Medici a firenzeieknek akkoriban már hallgatagon elismert fejedelme megbízásából készített, amelyet azonban ez, honfitársai irigységétől tartva, ép nagyszerűsége miatt óvatosan visszautasított.

Az eredetileg csak hét ablaka szélességében fölépített 36 méter magas palotát, külső lapjukon csak durván faragott s közel egy méternyire kidomborodó rustica kövekből falazták. A földszintet három óriási kapú s a félemelet négy-

szögletes ablakai törik át. Egyformán magas két emeletén a balusztrádokon kívül, amelyek a nyílásukkal közel 28 négyzetméternyi felületet körülzáró ablakokat összekötik, szintén nincsen semmi faragott ékítmény (10. kép).

A merész koncepciójában keresetlen egyszerűséggel párosuló és elemi erővel érvényre juttatott monumentális érzéknél fogva azonban, amellyel mestere tervezte s amellyel a rusticát és az egyszerű formájú kapukat és ablakokat a homlokzat hatalmas arányaival összhangba hozta, ha van is nagyobb palota

10. kép. A Palazzo Pitti Firenzében.

ennél, nagyszerűsége tekintetében a Palazzo Pittivel vetekedő sem azelőtt, sem azután nem épült.

A Pitti palota építését csak Brunelleschi halála után kezdték meg; rustica-oszlopokkal tagozott udvari homlokzata a XVI. századból való; mai szélességében kibővítése a XVII. században történt; alacsonyabb szárnyaihoz derékszögben csatlakozó, kifelé nyuló árkádjait a XVIII., illetve a XIX. század első felében falazták. Bármily különböző korok és különböző tehetségű mesterek dolgoztak a palotán, Brunelleschi tervezte magvának hatalmas koncepciójától egyaránt elragadtatva, egy sem akart többet tudni a lánglelkű mesternél s a kibővítést szigorúan az ő szellemében végezte. A Pitti-palota ilyformán mai alakjában is a világ egyik legegységesebb hatású, legmonumentálisabb épülete.

A rusticafalazat, amelynek földszinti merész kidomborodása a Pitti-palota emeletein alig észrevehetően csökken, a középkori olasz paloták hagyománya volt; mint a monumentális hatás jelentős tényezőjét azonban öntudatosan csak a

11. kép. A Palazzo Medici-Riccardi Firenzében.

renaissance használta föl. Az általa 1444 körül tervezett Pazzi-Quaratesi palotán Brunelleschi csak a földszinten tartotta meg a rusticát s ennek szigorúságával szemben itt a lombos keretbe foglalt, kettős félköríves ablakokkal áttört sima falú emeletek derűs hatása annál élénkebben érvényesül.

Michelozzo di Bartolommeo (1396—1472), aki mint szobrász Ghiberti és Donatello tanítványa, mint építész Brunelleschi követője volt, a Cosimo Medici számára 1434 után épült Medici-Riccardi palotán (11. kép) a földszint erőteljes rustica falazását a két emeleten fokozatosan enyhíti s a simán faragott kövekből épült második emeletet az egész homlokzat arányaihoz mérten is kissé nehéz, hatalmasan kiugró párkánnyal koszorúzza. A palota árkádos udvara, oszlopain kompozita fejezetekkel s az árkádok fölött tovafutó kettős övpárkány között antik kámeók mintájára Donatello műhelyében faragott medaillonjaival, kettős nyílású félkörívés emeleti ablakaival, nemes egyszerűsége és helyes arányai tekintetében az In-

12. kép. A Palazzo Medici-Riccardi udvara Firenzében.

nocenti udvarára emlékeztet s a XV. századbeli renaissance-paloták udvarainak sokáig mintaképe volt. (12. kép.) Ugyanaz a nemes egyszerűség jellemzi Michelozzo egyéb alkotásait is. Így a Palazzo Vecchio első udvarát s a San Marco kolostort, amelyet ismét a Mediciek megbízásából épített s amelynek háromhajós könyvtártermében faragott ión szabású oszlopok tartják a mennyezetet.

A Medici-Riccardi palota homlokzatán a földszinti rustica s a hatalmasan kiugró párkány között a két emelet még kissé nyomott hatást kelt. Az a firenzei palota-stílus, mely minden függélyes tagozást mellőzve, egyedül rustica-hasábokból összerótt falmezőinek helyes arányaiban kereste a monumentális hatást, legharmónikusabban a Palazzo Strozzi homlokzatán érvényesül (13. kép). Vasari szerint ezt a palotát Benedetto da Majano (1442—1497) tervezte, aki inkább mint szob-

rász vált híressé s akinek bátyja Giuliano da Majano (1432—1490) a firenzei renaissance szellemének Itáliaszerte való terjesztésével szerzett érdemeket és többek között a sienai Spannocchi-palotát, valamint a korai renaissance legszebb várkapuját, a nápolyi Porta Capuanát építette. Újabb adatok szerint az éleikben legömbölyített kőhasábokkal, úgynevezett tükrös rusticával épült Palazzo Strozzi

13. kép. A Palazzo Strozzi Firenzében.

mintája Giuliano da San Gallo (1445—1516) keze alól került ki; az épület híres párkányát pedig egy antik töredék fölhasználásával, valamint udvarát Simone Cronaca (1454—1508) tervezte.

Cronaca főműve az 1475-től kezdve épült firenzei S. Francesco al Monte templom, amelyet nyilt fedélszékével a kolduló szerzetesek csúcsíveskori templomainak mintájára, de a renaissance szellemében tervezett. A hosszanti elrendezésű egyhajós templom kétfelől sorakozó kápolnáival szinte minden faragott ékítmény nélkül szűkölködik; ritmikus térbeosztása s nemes arányai azonban a korai renaissance java alkotásai közé emelik. Michel-Angelo ezt a templomot «la bella villanellá»-nak, a bájos parasztlánynak nevezte el. Cronacának tulajdonítják a firenzei Palazzo Guadagnit is, amelynek már csupán sarkai, kapuja és ablakai

épültek rusticából. A homlokzaton még a vízszintes tagozás az uralkodó; emeleti övpárkányai alatt széles sgraffito-frizek húzódnak; harmadik emelete, mint a firenzei paloták udvarában általában, vízszintes gerendázatú oszlopos loggiát formál.

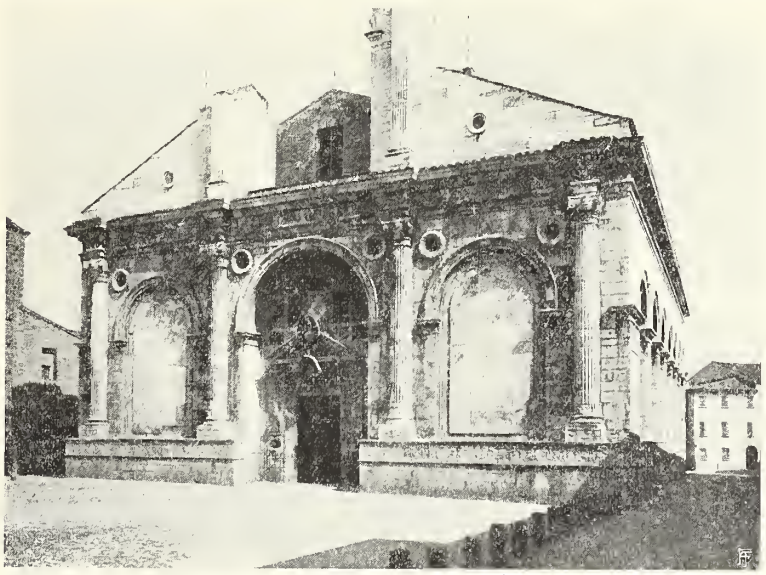
A templomépítésben Cronacával ellentétben Giuliano da Sangallo és öccse Antonio da Sangallo (1455—1534) Brunelleschi alkotásaiból kiindulva, a középponti elrendezésű kupolát fejlesztik tovább.

Giuliano, a kitől két kötetben antik épületeket ábrázoló rajzok is maradtak ránk, a firenzei San Spirito nyolcszögletes sekrestyéjét alaprajzi elrendezésében a Battisterón kívül a Brunelleschi befejezetlenül maradt S. Maria degli Angeli templomának hatása alatt tervezhette. A Madonna delle Carcerit, amelyet Pratóban görög keresztalakú alapon épített, egyenesen záródó keresztkarjaiban dongaboltozatok, középponti négyszögén pendentifeken és ezek fölött alacsony dobon nyugvó kupola tetőzik be, amelyet cikkelyei alján tizenkét kerek ablak világít meg. Remek térhatásán kívül ékítményes részleteinek ötvösnek is becsületére váló finomsága teszi kiválóvá ezt az épületet, mely finomság a szintén Giulianótól épített firenzei Palazzo Gondi pompás udvarának oszlopfejezeteit is jellemzi.

A pratói templomhoz hasonló az alaprajza a montepulcianoi Madonna di San Biagio templomnak, amelyet főhomlokzata mellett két különálló toronnyal Antonio da Sangallo tervezett. A szélességéhez képest aránytalanul magas templom díszítésében már a Cinquecentót jellemző szigorú formák uralkodnak. A San Spirito templom Giuliano da Sangallótól épített sekrestyéjének mintájára, de hatalmasabb arányokban tervezte a különben kevésbbé ismert Ventura Vitoni (1442—1522) a pistojai Madonna dell' Umiltà templomát, amelynek pompás előcsarnoka ismét Brunelleschi Pazzi-kápolnájának hatására vall.

A Sangallo-testvérek a firenzei Quattrocentónak voltaképen már utolsó kiváló képviselői. Jóval előttük lép föl s még Michelozzónak kortársa volt Leon Battista Alberti (1404—1472), aki azonban működésével már a virágzó renaissanceba való átmenetet képviseli. Előkelő származású apjának természetes fia volt, de rendkívül gondos nevelésben részesült. Testi, lelki képességeivel, sokoldalúságával ő közeliti meg először azt az ideált, amelyet a renaissance-kor az emberi kiválóságról táplált. Testi ügyességét tekintve valóságos athléta, de mint bölcselő, nyelvtudós, mathematikus, író és költő is emlékezetes, a művészet elméletének pedig első enciklopédikus művelője. Ez utóbbi munkásságából sarjadzott építészeti tevékenysége is. Mint elméleti író, a renaissance-építészet lényegét, amely az előző mesterek alkotásaiban már testet öltött, ő fejezi ki először öntudatosan szavakkal az építészetről írt s 1452-ben V. Miklós pápának felajánlott művében. Az építészetben nyilvánuló szépség szerinte az a tökéletes harmónia, amely az épület egyes részeinek egymáshoz való viszonyában, egybevágó arányaiban nyilvánul s amely harmónia rögtön fölbillen, mihelyt az épülethez valamit hozzáadunk vagy ebből valamit elveszünk. Vitruvius, az Augustus császár korabeli építészeti író munkája és saját fölmérései alapján behatóan tárgyalja könyvében az öt oszloprendet s amiről Vitruvius nem szól, a boltozatokról is tüzetesen értekezik. Szabályait, amelyeket különböző célú épületek szerkesztésénél

előír s amelyek nem egyszer kissé különösek, a XV. század építészei nem igen követték, mert műve nyomtatásban csak 1485-ben jelent meg s addig másolatokban csak igen szűk körben forgott. Épületei azonban, amelyeket tervezett, a XV. század második felének építészeire nem kicsinylendő hatással voltak. Alberti mint vérbeli humanista, de az örök városban való hosszas időzésének hatása alatt is, az antik római építészetnek föltétlen híve s formái rajzában és a tagozás módjában egyaránt szigorúbban ragaszkodik ehhez, mint kortársai. Amíg a korai renaissance többi építészei szinte mind a mesteremberek sorából kerülnek ki s terveik kivitelére nemcsak maguk ügyelnek föl, de nem egyszer sok kedvvel a kő-



14. kép. A S. Francesco-templom Riminiben.

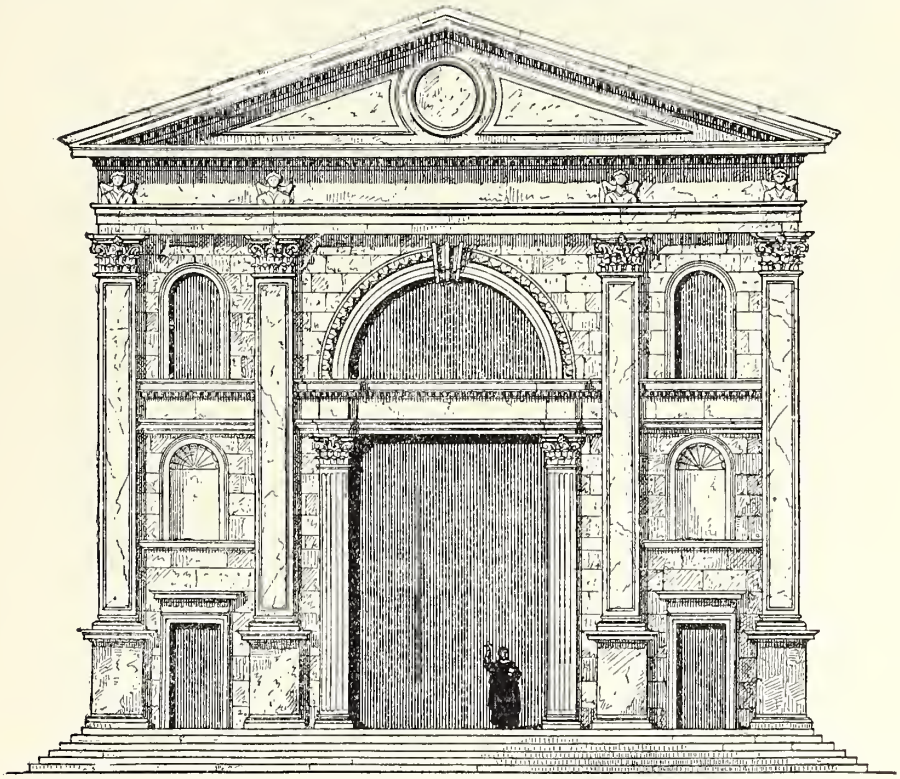
faragóvésőt is megragadják: addig Alberti, aki voltaképen inkább csak műkedvelő, tervei kivitelét mindig másokra bízta. Mint műkedvelő azonban Alberti a legnagyobbak közül való s túltesz a renaissance híres műértő maecenásain, akiknek művészi szelleme, finom és határozott ízlése a számukra épült alkotásokon nem egyszer a mesterükénél is nagyobb mértékben érvényesült s akik így a renaissance-építészet fejlődésére gyakran ugyancsak elhatározó befolyással voltak. Ilyen maecenásokul V. Miklós pápát, II. Piust, Federigo da Montefeltret és Lorenzo Medicit ismeri a művészettörténelem. S jóllehet csak terveket rajzol, Alberti úgyis új csapásokat tör a renaissance-építészetnek, amelynek első sorban a templomhomlokzatokhoz teremt az eddigieknél határozottabb mintaképeket. Így Riminiben a csúcsíveskori San Francesco-templomban, amelyet kívül-belül renaissance tagozatokkal burkoltat s homlokzatát egy antik diadalkapu mintájára egyenes gerendázattal összekötött négy oszlop között három félkörives fülkével tagolja (14. kép). A homlokzat emeleti része befejezetlen maradt. Ezt a firenzei S. Maria Novella-temp-

lom homlokzatán, amelynek csúcsíves stílben régebben megkezdett márványburkolata az ő tervei után készült, úgy oldotta meg, hogy a főhajónak megfelelő s a földszinttel szemben félpillérekkel tagolt emeleti részt, háromszögletes orommal tetőzte be, a mellékhajók félereszű tetejét pedig hullámvonalban záródó s fenn és lenn csigákban végződő félormokkal zárta el (15. kép). Antik római templomok mintájára egész szélességében háromszögletes oromfallal tetőzi be s egész magasságában négy félpillérrel tagozza a mantovai S. Andrea templom előcsarnokának homlokzatát

15. kép. A firenzei S. Maria Novella-templom homlokzata.

(16. kép). Az előcsarnok itt nem függ össze szervesen a templommal; ez utóbbi azonban a hosszanti elrendezésű s a középponti kupola összhangba hozatalának kitünő példája (17. kép). A latin keresztalakú templomban a mellékhajók a fő- és keresztházat kisérő kápolnákká redukálódnak s mindakettőt kazettás dongaboltozat tetőzi be, amely a római szent Péter-templom hajóinak beboltozásánál a XVI. században is mintául szolgált; míg viszont a S. Andrea-templom alaprajzi elrendezése főleg a késői renaissance templomépítésére volt nagy befolyással. A mantovai S. Andrea templom építését csak Alberti halála után kezdték el. Jelentős térhatásánál fogva kiváló hosszanti hajóját 1494-ben fejezték be; a kereszthajó és szentély 1600-ból, a kupola pedig 1782-ből való.

Az antik oszlop- és pillérrendek iránt táplált előszeretetének megfelelően Alberti az általa Firenzében tervezett Rucellai-palotán is jelentős szerepet juttatott a függélyes tagozásnak. (18. kép). A rustica itt már simán faragott kőhasábóknak enged helyet, amelyek pusztán eresztékeik mélyre vésett vonalai segítségével érvényesülnek. A földszintet dór-toszkán szabású, az emeletet korinthosi pillérek tagozzák, melyek az övpárkányokon sorakozó ablakok arányaival egybevágó ritmikus falmezőkre osztják az antik szabású koszorúpárkánnyal betetőzött homlokzatot.

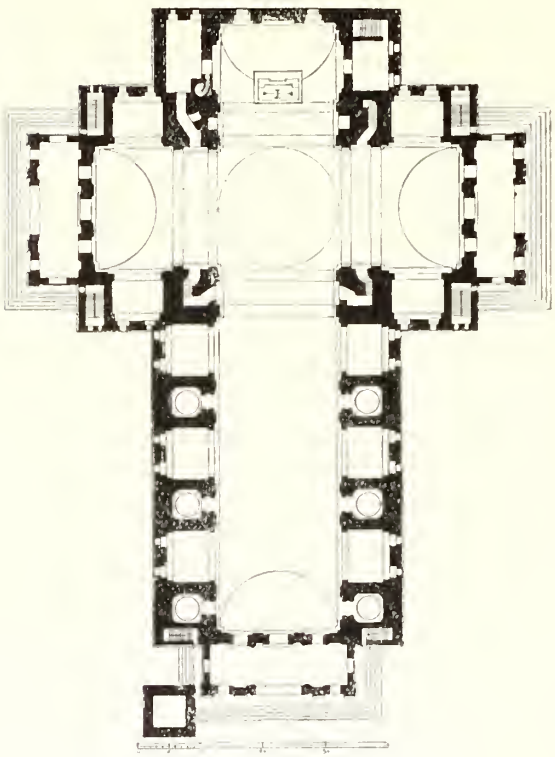


16. kép. A mantovai S. Andrea-templom homlokzata.

A Rucellai palotát Alberti terve alapján Bernardo Rossellino (1409—1464) építette, aki a történelmünkből is ismert Aeneas Sylvius Piccolomini, II. Pius pápa udvari építésze volt s ennek szülővárosát a Siena mellett elterülő Corsignanót is legalább főrészében ujjáépítette. A városka ekkor vette föl a Pienza nevet. A csúcsíves csarnoktemplom mintájára tervezett, de renaissance szellemben tagozott templomon kívül Rossellino három palotát épített itt. A Palazzo Piccolomini ezek sorában a firenzei Rucellai palotának részleteiben valamivel nyersebb mása.

Leon Battista Alberti és Bernardo Rossellino, mint építész, Rómában már V. Miklós pápa (1447—1455) udvarában is jelentős szerepet töltöttek be. A renaissance ezen első nagy pápájának lelke telve volt nagyszabású tervekkel,

amelyekből azonban keveset volt módjában megvalósítania. Amit számára az imént említett két mester épített, az szinte nyom nélkül elenyészett. Ám valószínű, hogy azokra a többnyire firenzei származású, másodrendű építészekre, akik a renaissancet Rómába átültették, Alberti itteni tartózkodása alatt nem lehetett minden hatás nélkül. Viszont a történelmi levegő, amely az örök város minden zúgát betölti, az antik romok nagyszerűsége, amelyekből akkoriban még jóval több volt meg, mint ma, magában véve a kisebb jelentőségű mesterekre is nagy hatással lehetett. Innen van, hogy a Firenzéből átültetett renaissance-építészet Rómában kezdettől fogva sajátos színezetet nyer, de nem mint északi Itáliában a játszi díszítésnek az architektura korlátain szinte túlcsapongó gazdagságánál fogva, de nagyobb szigorúsága miatt.



17. kép. A mantovai S. Andrea-templom alaprajza.

Az V. Miklós pápa korában a későbbi II. Pál pápa számára épült Palazzo Venezia külseje homlokzatán sima falakkal, kőkeresztes ablakaival s középkori várormokkal koronázott arkaturás párkányával kevésbbé jelentős. Hatalmas udvarában azonban az árkádívek, amelyek Alberti könyve szerint oszlopokra nem illenek, négyszögletes pilléreken nyugosznak s ez utóbbiakat magas postamensű, lenn dór-toszkán, az emeleten korinthosi szabású féloszlopok tagozzák, amelyeket az ívek fölött egyenes gerendázat köt össze (19. kép). Hasonló s nagyjában szintén a római Colosseum árkádjaira emlékeztet a Palazzo Venezia mellett épült San Marco templom előcsarnokának tagozása, amelynek egyenes vonalban záródó homlokzata, földszintjén és emeletén egyforma három-három árkádnyilásával profán jelleget mutat.

A Palazzo Venezia mestere valószínűleg Giacomo da Pietrasanta (meghalt 1494 körül) volt, aki 1479—1483 között, homlokzatán nyilván a firenzei S. Maria Novella hatása alatt, a római S. Agostino-templomot is építette. Ezt az oldalfalaiban félkörű fülkékre bontott kupolás templomot főhajójában pilléreken nyugvó dongaboltozat tetőzi be. Félpillérekkel tagolt pilléres templom a római S. Maria del Popolo is 1477-ből. Egyhajós, boltozott s oldalkápolnákkal biró kupolás templom a S. Pietro in Montorio, mely 1472 után épült. A homlokzatát tagoló s ezt ritmikus falmezőkre bontó félpilléreivel a firenzei Rucellai palotára emlékeztet, de ennél hatalmasabb, a római Cancelleria-palota, amelynek építését

régebben Bramanténak tulajdonították (20. kép). Az 1486-ban megkezdett épületet azonban még ennek Rómába való költözése előtt fejezték be s pompás udvarának az épületbe foglalt őskeresztény eredetű templom régi oszlopainak fölhasználásával

18. kép. A Palazzo Rucellai Firenzében.

falazott emeletes, árkádos folyosóival együtt, részletei szigorú antik formája ellenére is, bízvást még a korai renaissance alkotásai közé sorozhatjuk, mint a Cancelleria mintájára 1496—1504 között épült római Palazzo Giraud-Torloniát is.

* * *

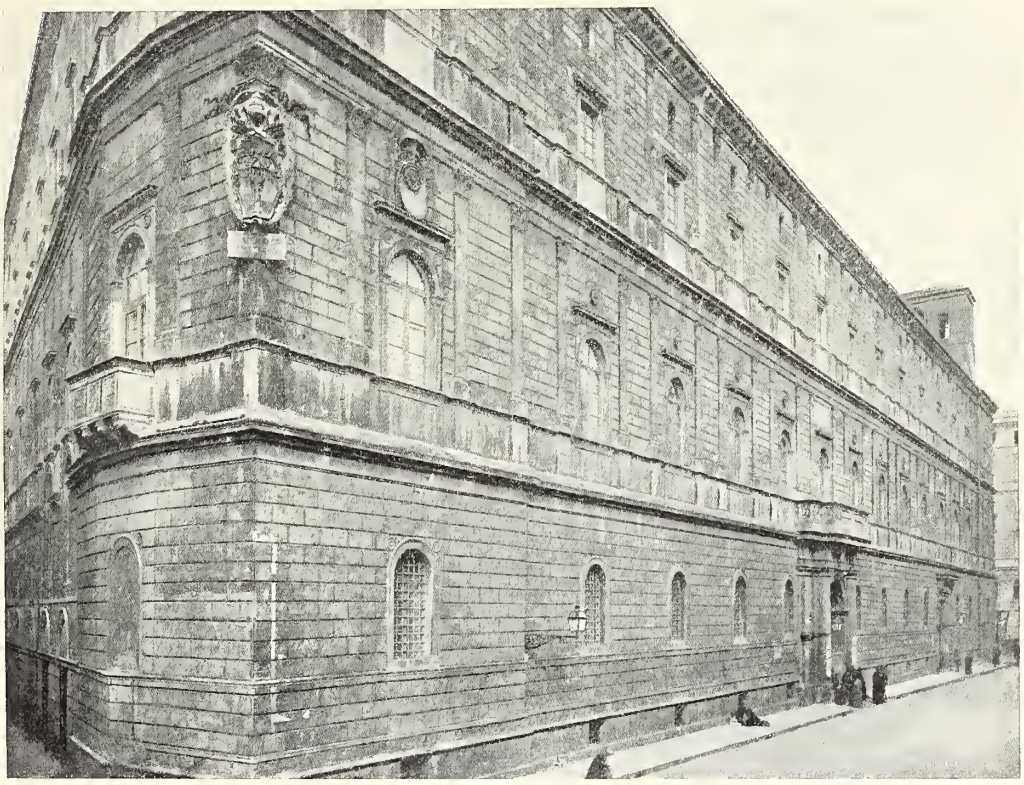
A renaissance-építészet, amelynek diadala Firenzében ekkor már teljes volt, Itália északi részében még a XV. század második felében is erősen küzd a középkori hagyományokkal. Lombardiában az építészet új stíljét szintén firenzei mesterek ültették át először; fejlődésének irányát azonban itt Bramante szabja meg.

19. kép. A Palazzo Venezia udvara Rómában.

Donato d'Angelo, művészi nevén BRAMANTE (1444—1514), az Urbino melletti Fermignanóban született. Eredetileg festő volt; de figyelme alighanem már szülőföldjén, Federigo da Montefeltre urbinói herceg udvari építészének, LUCIANO DA LAURANA-nak († 1479) hatása alatt fordult az architektura felé. Ez a dalmát származású mester a korai renaissance építészei sorában szinte elszigetelt jelenség. Valószínű, hogy ő is a firenzeiektől tanult, de lelke alighanem műértő urának hatása alatt kapott szárnyra. Luciano da Laurana az urbinói hercegi várpalotában oly mintaszerű fejedelmi székhelyt teremt, hogy ez hatalmas koncepciójával, arányai nemességével s tagozása finom antik szellemű formáival valamennyi

egykorú fejedelmi palotát felülmult s különösen pompás árkádos udvara oszlopfejezeteiben klasszikus tisztaságot mutat (21. kép). Ez utóbbiak különben a római S. Maria in Cosmedin-templomba falazott római Ceres-templom oszlopainak mintájára készültek; de klasszikus tisztaságuak a pesarói Prefettizio részletei is, a melyet Luciano szintén a Montefeltrék számára épített.

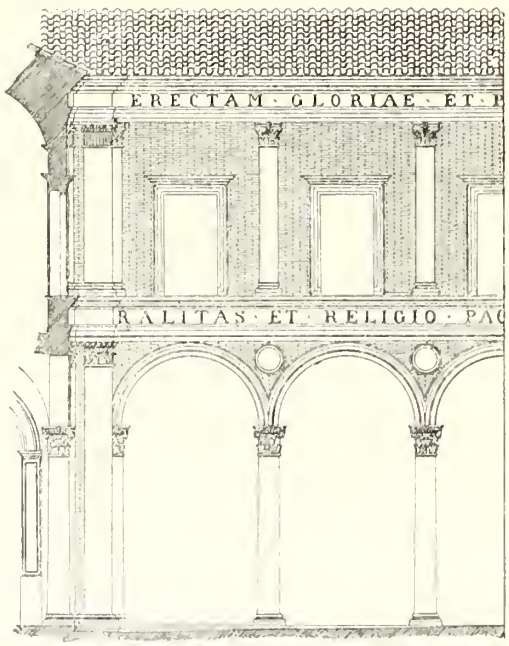
Luciano da Lauranáról azt hiszik, hogy ő volt mestere Bramanténak, aki Milanóba a Sforzák uralmával kezdődő s a Lodovico il Moro alatt virágzásra



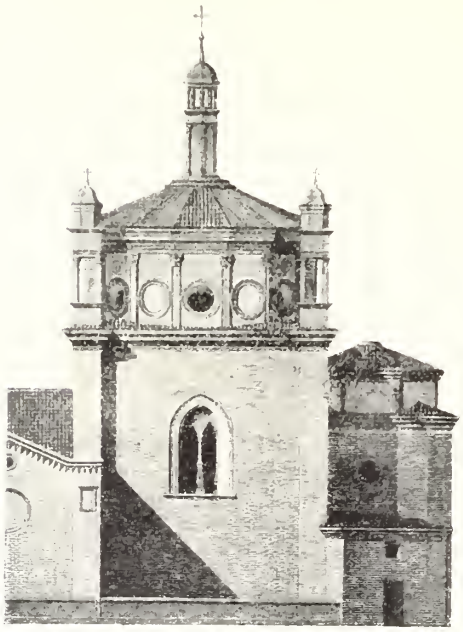
20. kép. A Palazzo Cancelleria Rómában.

jutó művészeti föllendülés hírére költözhetett. A renaissance-építészet itt a csúcsíveskori hagyományokkal még nagy küzdelmet folytatott. Félszázados szünetelés után 1447-től fogva a világ csodájának szánt milanói dómot csúcsíves stílusban építik tovább.

Antonio Filarete Averulino, aki V. Miklós pápa korában Rómában a szent Péter-templom bronzkapuját öntötte s másolatban Mátyás királyunknak is fölajánlott, építészeti művében a csúcsíves stílust először átkozza ki ünnepélyesen a renaissance mesterei közül, a milanói Ospedale Maggiorét 1457-ben renaissance-stílusban kezdi építeni, de 1465-ben Guiniforte Solarit bízzák meg az építés



21. kép. Részlet az urbinói palota udvarából.

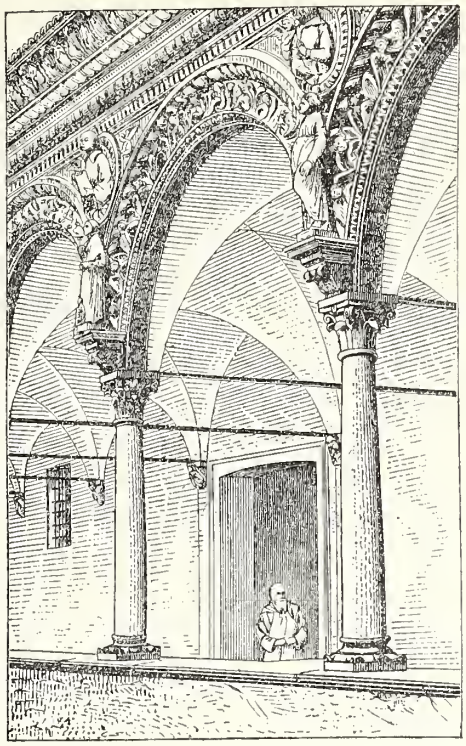


22. kép. A milanói S. Eustorgio templom Portinari kápolnája.

vezetésével s ez hatalmas csúcsíves ablakokat rakat a renaissance-stílű homlokzatba. Ugyanily felemás stílusban építették föl 1456-ban a Michelozzo tervezte Banca Medicea homlokzatát, amelynek gazdagon diszített kapuja a milanói régészeti múzeumba került. Csúcsívesek az ablakai a szintén Michelozzótól tervezett Portinari-kápolnának a milanói S. Eustorgio-templomban. A kápolna belsejében a firenzei Capella Pazzi hatását mutatja, külsején azonban az ablakokon kívül is megalkuszik a lombardiai tégla-épületek szellemével. (22. kép).

A gótikából a renaissanceba való átmenetet képviseli a paviai Certosa temploma, melyet központi négyszögén egymás fölött lépcsőzetesen kisebbedő s itt a lombard-román-stilus hagyományait képviselő, oszlopos galériákkal tagolt, szögletes kupola tetőz be. A Certosának szintén Guiniforte Solaritól tervezett két keresztfolyosója azonban, oszlopsorával, gazdag terrakotta díszítésével már teljesen a renaissance derűjében pompázik (23. kép). De a lombardiai renaissancet jellemző pazar ékítés a Certosa templomának homlokzatán éri el a gazdagság netovábbját (24. kép). Ezen 1491-től 1496-ig Giovan Antonio Omodeo, 1500-tól 1507-ig Benedetto Briosco vezetése alatt, a szobrászok és kőfaragók egész serege dolgozott. A magasságában, szintén lombard-román mintára, fülkés falpillérekkel tagolt templomhomlokzat minden tenyérnyi helyén fehér márványból faragott, vagy színes kövekkel berakott díszítésével, fülkéiben tömérdek szobrocskájával, pompás keretbe foglalt ablakaiban

kandeláber-alakú oszlopkáival, ablakain a részletezésben ötvösön is túltevő, alakokkal átszőtt levélindás ormaival, medaillonokból összerótt frizeivel, a legváltozatosabb faragványokkal kitöltött félpilléreivel, ugyancsak rávall a lombard mesterekre, akik a csúcsíves építészet korában sem a széles falfelületek helyes arányaiban keresték a művészi hatást, de Itáliában szinte példátlanul, még a XVI. században sem fáradtak bele abba, hogy a legnagyobb alkotásukat, a milanói dómot a fehér márványból faragott tornyocskák egész erdejével diszítsék, fülkés mennyezeteit a szobrok egész légiójával népesítsék be. A paviai Certosa templomhomlokzatának monumentálisabb hatású oszlopos kapujában s emeletének tisztább építészeti tagoltságában sokan Bramante hatását keresik. A nagy mester negyedszázadnál tovább működött Lombardiában s ennek építészetére oly mély hatással volt, hogy a korai renaissancet itt általában «stilo Bramantesco»-nak nevezik.



23. kép. Részlet a paviai Certosa-kereszt-folyosójából.

Bramante első jellegzetes milanói alkotása az 1480—1488 között épült s ma sekrestyének használt centrális elrendezésű kupolás kápolna a S. Maria presso S. Satiro-templomban (25. kép). A középkori keresztkápolnák hatása alatt tervezett sekrestye alaprajzi elrendezésében Michelozzo firenzei S. Spirito sekrestyéjével csaknem azonos. Nyolcszögletes kupolája négyszögbe foglalt s négyfelől félköríves fülkékkel összekötött nyolc pilléren emelkedő s mindegyik oldalán kétnyilású, árkádos folyosón nyugszik. A kupola cikkelyein áttört kerek ablakok felső világításában kitünően érvényesül a kápolna remek architektonikus tagoltsága s az ennek korlátai közé szorított, de így is rendkívül gazdag hatású diszítés, amelynek pompáját Caradosso alakos domborművű frizei teszik teljessé (26. kép).

A S. Satiro sekrestyéjénél jóval nagyobb feladathoz jutott Bramante a S. Maria delle Grazie kupolájának építésével, amelyet külsején szintén a lombard téglaépítés hagyományaival számolva, oldott meg. A templom hajója csúcsíves stílusban épült. Az ehhez fűzött kereszthajónak, külső okok miatt, rövidre fogott karjait s a szentélyt Bramante félkörívben zárta el. Az épület alsó, 1492—1499 között még az ő vezetése alatt falazott részét, félkörű záradékain s a központi

négyszög oldalain felfelé fokozatosan kisebbedő, páratlan finomsággal faragott félpillérek és ezekkel váltakozó kandeláberek tagozzák, amelyek közeit téglafalak töltik ki. Az ablakokkal áttört sokszögű dob és a belsejében 18 méter széles kupolát elrejtő árkádos folyosó sátortetejével arányaiban s részleteiben kevésbbé sikerült s csak Bramante Milanóból való távozása után készült (27. kép).

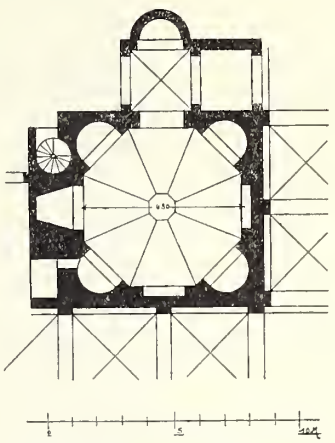
24. kép. A paviai Certosa homlokzata.

Se szeri, se száma a kupolás templomoknak, amelyeket ebből az időből Lombardiában Bramantenak tulajdonítanak. Java részük helyes arányaival, gazdag, de az ő szellemében kellő korlátok közé szorított diszítésével, ha nem is Bramantetól való, a nagy mester jótékony hatását mutatja.

Szerkezeti tekintetben ezeknek a kupolás épületeknek fősajátságai a sokszögű vagy köralakú kupolát tartó falaknak fülkés, felső részüknek árkádos tagoltsága, a pompás térhatás s a kupolát eltakaró sátoralakú cseréptető. Ilyen

templomok a centrális elrendezésű Santuario della Madonna Cremában és az Incoronata Lodiban, továbbá a Mária-templomok Busto Arsizióban és Saronnoban s a S. Magno-templom Legnanóban.

Bármily sokáig ragaszkodtak a középkori építészet hagyományaihoz Lombardia mesterei, alighogy elsajátították, Itáliaszerte, sőt a XVI. században külföldön is, ők lesznek a renaissance-építészet legbuzgóbb terjesztői. Velencébe a nevével is hazájára való népes Lombardi-család ülteti át a renaissance-stílust; ez azonban a kelettel szüntelen összeköttetésben álló szigetváros sajátos levegőjében ismét új átalakulást mutat. A firenzei templomok és paloták, a lombardiai kupolás emlékek építészeti értékét itt nem igen becsülik meg. Monumentális hatások kifejtésére a tenger vizétől szűk határok közé szorított, cölöpökön épült városban egyébként sem akadt alkalmas talaj. Annál nagyobb kedvvel karolják itt fel s keverik keleti elemekkel a renaissance ékítményeit. Az egyházi épületeket, hol a San Marco példájára bizánci kupolás templomok mintájára, hol még a XVI. század derekán is csúcsíves stílusban építik, mint a S. Zaccaria-templom szentélyét 1458-tól kezdve. Az utóbbinak merőben dekorativ jelentőségű homlokzata azonban már a velencei renaissance stílusában pompázik s félpillérekkel tagolt emeletes beosztásával, félkörű ornaival más templomokon is únos-untalan ismétlődik. Ez az emeletes tagozás csak kisebb templomokon gyakorol kielégítő hatást, de színes márványburkolattal párosulva, ezeken a diszítő művészetnek néha valóságos remekeit tárja elénk. Így a Santa Maria dei Miracoli-templom külsején, amelyet 1480-tól kezdve PIETRO LOMBARDO fiai közreműködésével épített (28. kép). A színes márványlapokkal, arabeszkes félpillérekkel, játszi hatású domborművekkel való burkolásnak, ha nem is szerencsésebb, de még pompásabb példája a Scuola di San Marco 1488-ból, amellyel szemben a Scuola di San Rocco, már a XVI. századból való homlokzatát pusztán oszlopok tagolják két sorban; mindazonáltal, az oszlopok közeiben sorakozó, gazdag hatású keretbe foglalt ablakaival, ez sem emelkedik felül a dekorativ hatás jelentőségén.



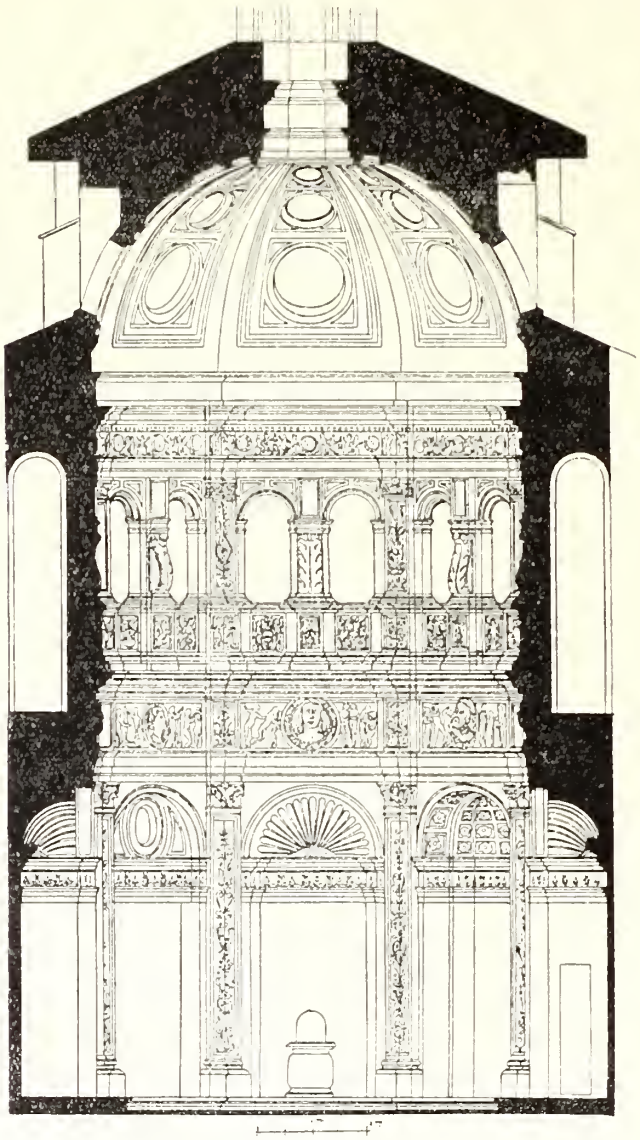
25. kép. A milanói S. Satiro-templom sekrestyéjének alaprajza.

Dekorativ hatás jellemzi első sorban Velence pompás palotáit is. Ezek a középkorban itt már általános s a középső nagy terem és az ehhez kétfelől csatlakozó kisebb helyiségeknek megfelelő elrendezést megtartják. Ilyformán a homlokzat szélességében most is rendesen három részre tagolódik s falát nagy, oszlopok közé iktatott vagy erkélyes ablakok törik át, mint a Palazzo Vendramin-Calergi vagy a Palazzo Corner-Spinelli homlokzatán. (29. kép).

Főleg Lombardia és Velence hatása szabja meg Észak-Itália többi városaiban a renaissance-építészet fejlődésének irányát. Egyes mesterek kiválóságához

képest, valamint az építés anyagának és a helyi körülményeknek megfelelően azonban ezek emlékein szintén bőven találunk sajátos vonásokat is.

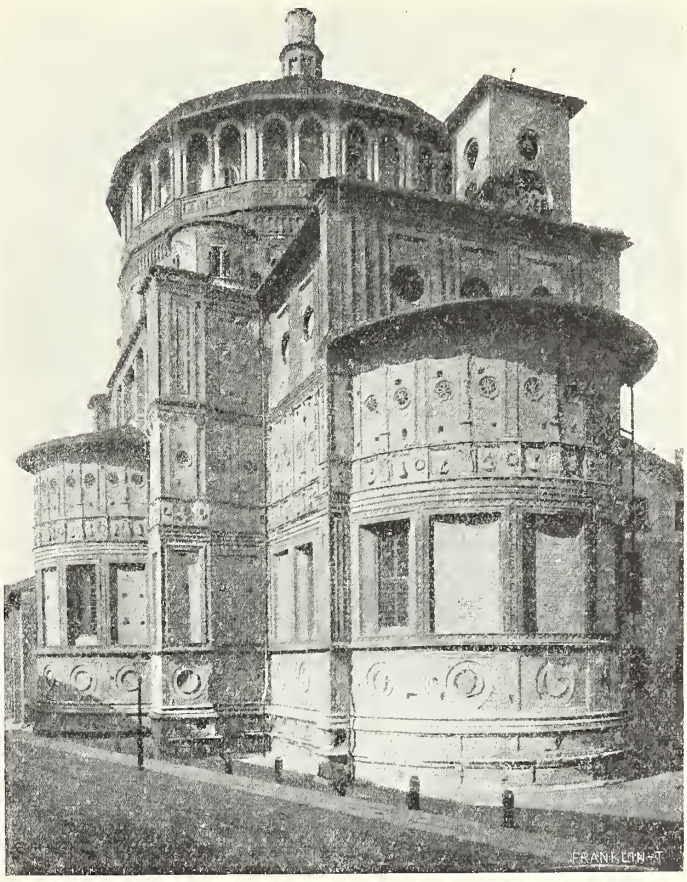
Bresciában a S. Maria dei Miracoli-templom kandeláber-alakú oszlopai s



26. kép. A milanói S. Satiro-templom sekrestyéjének átmetszete.

egyéb pazar ékítményes részletei Lombardia, kupolái Velence keleti jellegű épületeinek hatására vallanak (30. kép). Elrendezésbeli sajátossága, hogy kupolái a templom középponti szakaszát kikerülve, keresztalakban sorakoznak, miért is tréfásan centrifugális elrendezésű templomnak nevezték el. Hasonló módon lombardiai és

velencei hatásról tanuskodik a bresciai városháza, amelyet csak a XVI. század derekán fejeztek be, valamint a fantasztikusan tarka, pazar díszű Colleoni-kápolna Bergamóban, amelyet Omodeo a paviai Certosa mestere tervezett. Verona és Padova renaissance-épületein a velencei hatás a túlnyomó. Az előbbi helyen a Loggia del Consiglio derűs hatású földszinti oszlopos árkádjaival szép példája az



27. kép. A milanói S. Maria delle Grazie-templom szentély felőli része.

észak-itáliai városházaknak s Fra Giocondo (1435—1515) terve nyomán épült (31. kép). Padovában egy előkelő műkedvelő XV. századbeli terve alapján a XVI. században építették a veronainál még előkelőbb hatású s hasonló szabású városházát.

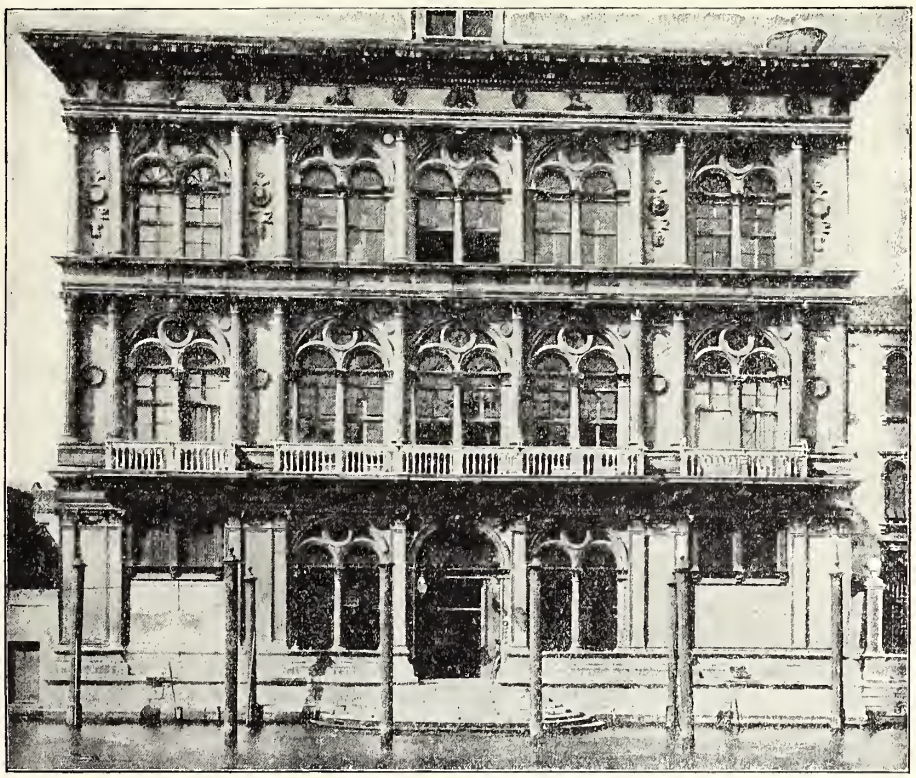
Piacenza és Ferrara egyházi építészetére nézve a hosszanti bazilikális elrendezésű templomok a jellemzők, amelyek oszlopsorain kupolák és dongaboltozatok nyugszanak. Ez utóbbiakat a parmai S. Giovanni-templomban pillérek tartják. Mindezek a templomok téglából épültek s csak oszlopaikat és egyéb építészeti tagozataikat faragták márványból. A téglaépítkezés igazi hazája azonban

Bologna volt, ahol a világ legnagyobb templomának tervezett S. Petronio székesegyházon fáradtan bár, még a XVI. században is csúcsíves stílusban építenek tovább. A csúcsíves formák Bologna palotáin is aránylag soká érvényesülnek. Ez utóbbiak főjellemvonásai a homlokzat egész szélességében tovahúzódó s az

28. kép. A Santa Maria dei Miracoli-templom Velencében.

egyes utcákban egyazon módon épített házakkal egybeolvadó árkádok, valamint a terrakottából készült s ennek megfelelően aprólékosan részletező ékítményekből összerótt ablakkeretek és párkányok. A csúcsíves formáknak a renaissance-elemekkel való bájos keveredésének az Isolani Bolognini-palota 1453-ból a legszebb példája. Kivételesen árkádok nélkül épült, de mint ilyen, nem magában

áll itt, a bolognai Bevilacqua-palota 1481-ből, amelyet a firenzei paloták mintájára, de kristályosan faragott rusticából építettek, mint Ferrarában a híres Palazzo de' Diamantit (32. kép). Bologna egyik leggazdagabb hatású téglaépülete a Palazzo Fava 1483-ból, amely udvarában is egyik legszebb példája annak a festői elrendezésnek, amellyel a bolognai mesterek a földszinti oszlopos folyosó egy-egy árkádnyilásának megfelelően az emeleti folyosón két-két kisebb árkádot falaztak s az



29. kép. A Palazzo Vendramin Calergi Velencében.

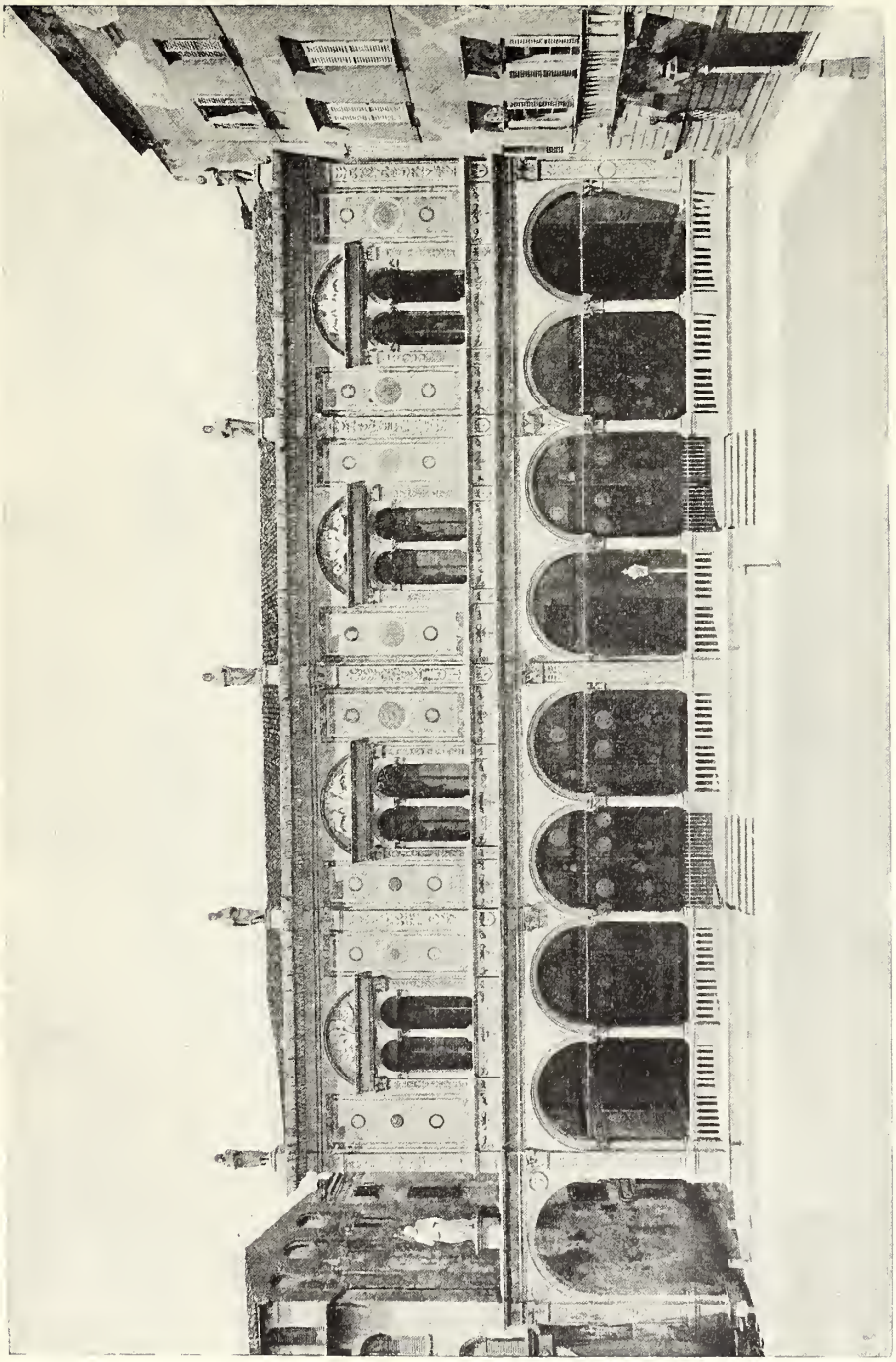
emeleti folyosót az udvar többi szárnyainak gyámköveken nyugvó folyosóival kötötték össze (33. és 34. kép).

Több mint bizonyos, hogy azt a harmóniát, amelyből sem elvenni s amelyhez hozzáadni sem lehet semmit, Alberti Észak-Itália építészeti alkotásainak az architekturájában nem igen találta volna meg. De ha az arányok harmóniáját nem is találjuk meg mindig rajtuk, ha Brunelleschi alkotásaihoz fogható monumentális hatást nem is mutatnak, ha diszítésük néha túlterhelt is: részleteiben, ezek frissességében, ízléses elrendezésében, valamint derűjében mindig találunk annyi varázst, hogy ennek kedvéért bizvást megfeledkezhetünk az épület architektonikus fogyatkozásairól. S bármily különböző szellem érvényesül is Itália különböző

vidékei emlékeinek fölépítésében, szerkezetében s általános formájában, az a szellem, a mely a XV. században a paloták és templomok tagozásának ékítményein érvényesül, mindenfelé egy, s antik derűt áraszt. A motivumok antik forrásai, amelyekből a Quattrocento mesterei merítenek, magukban véve vajmi szegényesek: néhány diadalkapu, ajtófél, párkánytöredék, oszlopfejezetek, faragott díszítéssel kitöltött félpillérek, szarkofágok s iparművészeti tárgyak, többnyire a római művészet kései korából. Kezdetben ezek formáit sem értik meg teljesen s a természetből merített, nemesen stilizált motivumokból szerkesztik antik mintára

30. kép. A bresciai Santa Maria dei Miracoli-templom részlete.

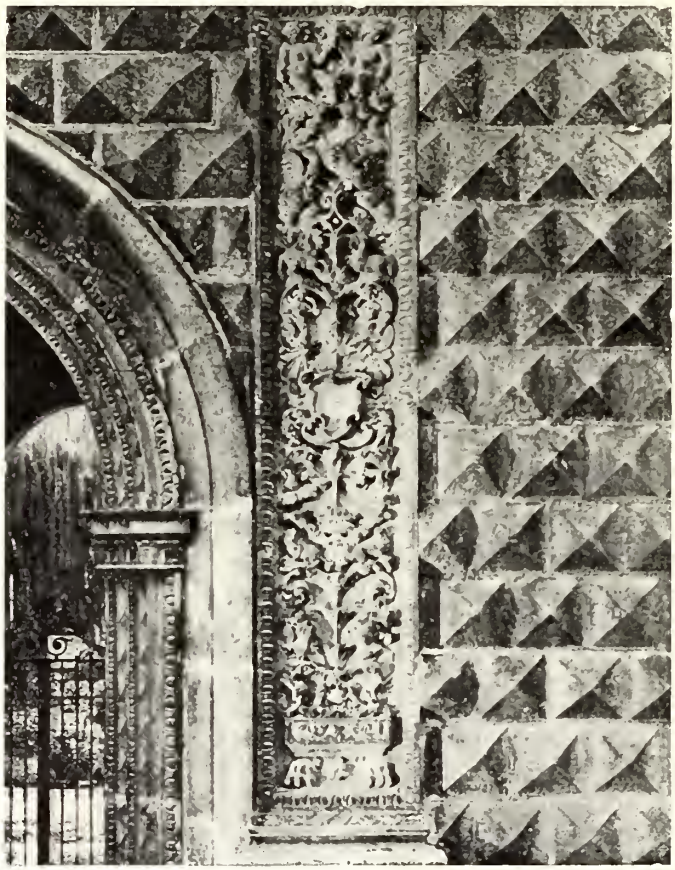
ékitményeiket, mint például a firenzei kőfaragók rendkívül változatos és eredeti korintizáló oszlopfejeiket (35. kép). A Quattrocento korának második felében a többfelé kincsekként gyűjtött antik emlékekből már alig telik ki az a gazdag forma-apparátus, amellyel az olasz mesterek alkotásaikat főleg Észak-Itáliában elhalmozzák. Ismét a természet dús forrásából merítenek s hol antik finomsággal stilizálják, hol erőteljes realisztikus fölfogással mintázzák meg a vázából kiinduló vagy kandeláberek köré fonódó arabeszkjeiket, — ahogy a renaissance korában minden fölfelé kúszó díszítést neveztek, — továbbá a párkányok alatt tovafutó frizeket s egyéb tért kitöltő motivumaikat, a trophaeumokat, bőségszarvakat,



31. kép. A loggia del Consiglio Veronában.

álarcokat, koszorúkat, gyümölcs, virág és lombfüzéreket, valamint a figurális elemeket, amelyek hol önállóan, hol az arabeszkek és frizek növényindáit átszőve szerepelnek (I. tábla, 36. kép).

Az anyag természetének tüzetes ismeretével s a klasszikus mintákon finomult ízléssel párosuló kiapadhatatlan fantáziájuk, valamint nagy mestereik hatása, akik

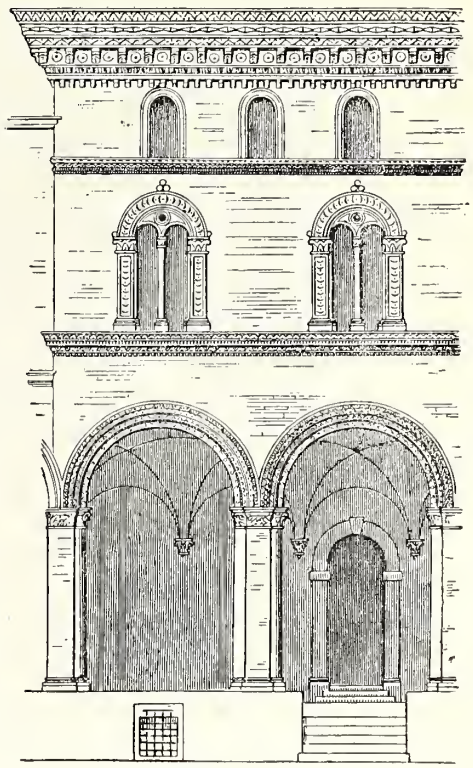


32. kép. Részlet a ferrarai Palazzo Diamantiból.

mindenkor egész odaadással foglalkoztak diszítő jellegű feladatokkal, oly klasszikus tökéletességet s mérhetetlen változatosságot teremtett e téren, hogy diszítő művészetével a renaissance már a Quattrocentóban is nemcsak méltó az antik római művészethez, de ezt nem egyszer felül is mulja, mint nagy és művészi koncepciójú architekturájával a Cinquecento is.

II. AZ ARANY KOR.

A politikai viharok, amelyek a XV. század végén és a következő elején Velencén kívül Itália csaknem összes városainak életét megrendítették, a művészet terén is nagy eltolódásoknak váltak okozóivá. Itáliának természetes fővárosa, Róma, politikai tekintetben magához ragadja a vezetőséget és evvel a változással párhuzamban a művészeti tevékenységnek is Róma lesz középpontja; itt, az örök városban éri el az olasz művészet fejlődésének legmagasabb fokát. Firenzében Lorenzo Medici 1492-ben bekövetkezett halálával, még inkább Savonarola föllépésével ugyancsak elernyedt a pezsgő elevenséggel teljes művészeti élet, mely a XV. században virágzásával Itáliaszerte mértékadó volt. A tüzes szavú dominikánus barát szigorú puritánizmusával egy időre szinte teljesen szárnyát szegi Firenzében a művészet géniuszának, amely a XVI. században a Mediciek állandóvá lett uralma kapcsán meghonosodó udvari légkörben nem tud többé a Quattrocento magaslatára emelkedni.



33. kép. A Palazzo Fava Bolognában.

Milanóban, ahol a Quattrocento és a Cinquecento fordulóján Lionardo da Vinci működése egy egész korszaknak az építészet terén is szabhatott volna irányt, idegen hadak tarolják le a művészet viruló kertjét, amelyet itt a Sforzák lelkes pártolása tett pompássá.

A lánglelkű mesterek, akik sohasem termettek nagyobb számmal, mint Itáliának ebben a zavarokkal teljes korszakában s akik működésükkel mind az építészetet is fölkarolták, tétován keresnek új teret érvényesülésüknek, kiapadhatatlan teremtő erejüknek, grandiozus felfogásuknak megfelelő munkát, és ezt II. Julius pápának trónraléptével a politikai tekintetben szinte egész Itálián újból felülkerekedett Rómában meg is találják.

Csak Lionardo da Vinci, a Cinquecento első nagy, lánglelkű mestere nem leli itt helyét, aki X. Leo korában szintén megfordult az örök városban s aki fönnmaradt rajzainak bizonysága szerint az építészettel is sok kedvvel foglalkozott, még pedig főleg ennek a renaissancet leginkább izgató problémájával:

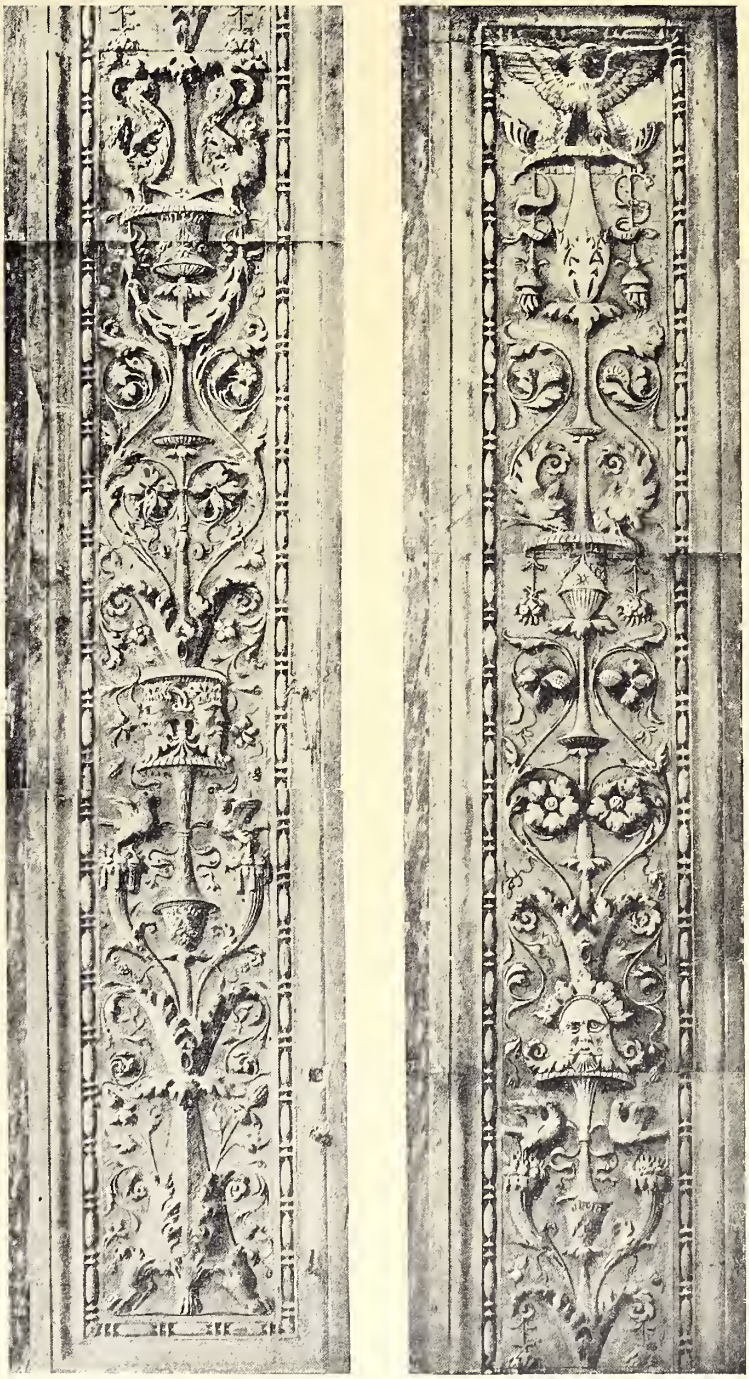
a centrális elrendezésű kupolás épületekkel, amelyeknek minden ízében harmónikus hatású megoldására 37. képünkön látható rajza nyújt példát.

Vázlatosan odavetett építészeti tervei megvalósítására Lionardónak nem nyilt alkalma. A Cinquecento másik két sokoldalú lánglelkű mestere Ráfael és Michel-

34. kép. A Palazzo Fava udvara.

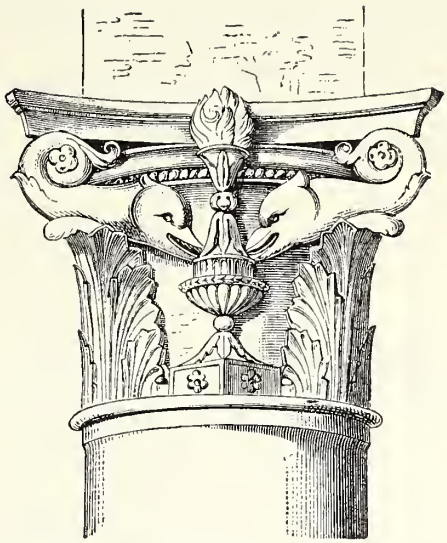
Angelo is csak mellékesen foglalkozott építészeti föladatokkal. S bár ezekkel is jelentős eredményt értek el, a Cinquecento építészetének igazi nagy mestere BRAMANTE lett, aki milanói működése folyamán Észak-Itália korai renaissance építészetére is korszakalkotó hatást gyakorolt s akinek római működésével kezdődik a renaissance-építészet aranykora.

Bramante 1500-ban, Lodovico il Moro bukása után, Ascanio Sforza biboros meghívására költözött Milanóból Rómába. Sforza biboros a Borgiák ellen-



36. kép. Arabeszkes pillérek a velencei S. Maria dei Miracoli templomban.

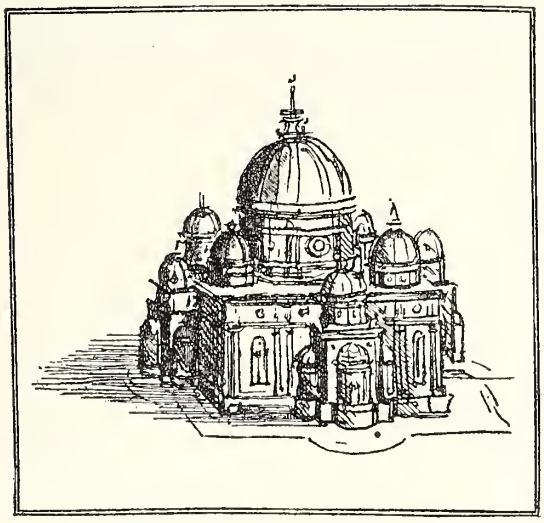
ségének, Giuliano della Roverenek, a későbbi II. Julius pápának lelkes párthíve volt s ő vezeti be a pápai udvarba Bramantét, amikor III. Pius rövid uralkodása után II. Julius foglalja el szent Péter székét. A nagyratörő pápa sas szemével korán ismeri föl Bramantéban a nagy koncepciók mesterét, elejti Giuliano da Sangallót, aki már biboros korában építésze volt s abbeli törekvésében, a mellyel a középkorban vajmi nagy mértékben lehanyatlott Rómát külsejében is a világ első városává akarja átalakítani, Bramante lesz jobb keze.



35. kép. Oszlopfő a firenzei Pazzi palota udvarából.

A hatalmas pápa olyan értelemben, amint ezt a renaissance maecenásaitól megkövetelte, nem igen volt műértő. Bár mestereinek ő jelölt ki feladatokat, ezek megoldását teljesen reájuk bízta. De ha felfogásával így művészeit befolyásolni nem is törekedett, emberfölötti akaraterejével, nagystílű egyéniségével Bramantéra is ugyancsak jelentős, serkentő hatással lehetett.

Hogy azonban a nagy mester egyéniségére az örök város, antik emlékei nagyszerűségével magában véve is nagy átalakító hatással volt, ezt azon alkotásai bizonyítják, amelyekkel még II. Julius (1503—1513) trónralépése előtt gazdagította Rómát. Az első ezek sorában a S. Pietro in Montorio udvarában épült kerek templom, a «tempietto» volt, amelyet 1502-ben fejezett be s amely derűs hatású ékítményekkel elhalmozott északitáliai műveivel szemben már szigorúan antik szellemet áraszt. (38. kép). A falai külsején és belsejében fülkékre bontott karcsú épületet, párkányán balusztráddal koronázott toszkándór oszlopos körfolyosó övezi. A kis templom félgömb alakú kupolával betetőzött felső része az alsóval arányai tekintetében teljesen egybevág; a folyosó kazettáinak rózsáin kívül nincsen rajta



37. kép. Kupolás templom rajza Lionardótól.

semmiféle növényi ékítmény; kizárólag helyes arányaiban s klasszikus finomsággal kifaragott tagozataiban nyilvánuló architektonikus értékével hat.

1504-ben tervezte Bramante a római S. Maria della Pace-kolostor udvarát, amelynek földszinti folyosója szintén antik szellemben készült s ión szabású félpillérekkel tagolt négyszögletes pilléreken nyugvó félköríves nyílású árkádokból

38. kép. A «tempietto» Rómában.

all, amelyek fölött, az alsó oszloprend hatalmas gerendázatán sorakozva ugyanannyi, félpillérekből összerótt pillér s ezek között egy-egy korintizáló oszlop tartja az emeleti loggia vízszintes gerendázatát (39. kép).

II. Julius pápa megbízásából Bramante három olyan nagyszabású föladathoz jutott, amely hatalmas koncepciójával, óriási arányaival egyenként is felülmulta volna mindazt, amit az építészet terén a renaissance addig alkotott. Ám a pápai hivatalok céljaira szánt Palazzo di S. Biagio építése már földszinti részében megakadt, a Vatikán óriási palotájának Bramante tervezte részéből csak vajmi

kevés maradt fönn eredeti állapotában, a Szent Péter templomot pedig csak jóval halála után s terveitől eltérően fejezték be.

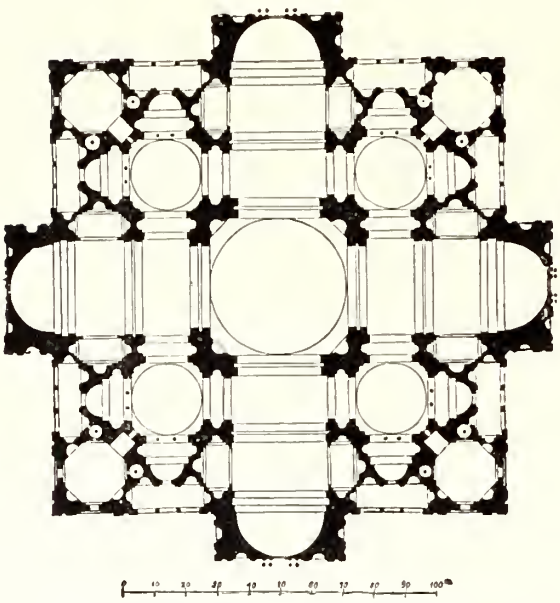
A S. Biagio-palotát Bramante négy sarkán tornyokkal, főhomlokzatán kaputoronnyal, talapzatszerű földszintjén a firenzei Pitti-palotához hasonló rusticával, emeletein féloszloprendekkel tagozva tervezte, mely utóbbiaknak megfelelően a párkányok is hatalmasabbak lettek volna. A korai renaissancenak a homlokzatot függélyes tagozásával pusztán ritmikus falmezőkre bontó törekvésével szemben itt a tagozás szervesebb jellegű szerkezeti váz hatásával lett volna. Bár a palotát

39. kép. A római S. Maria della Pace udvara.

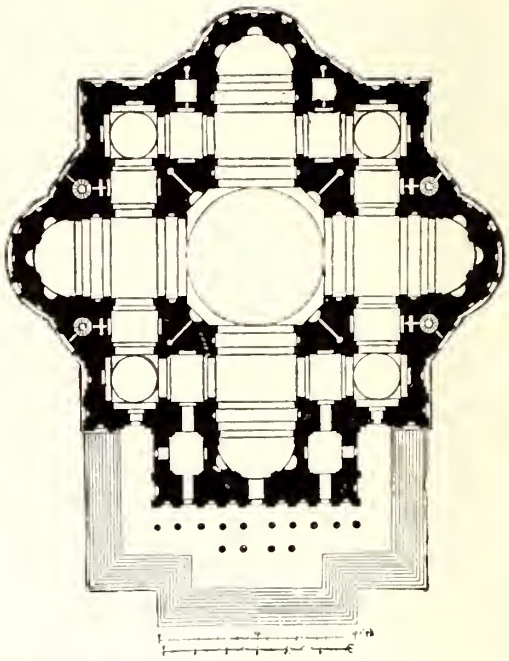
nem építették föl, homlokzatának s pillérein emeletek szerint fokozatosan könnyebb oszloprendekkel tagolt árkádos udvarának tervei a virágzó renaissance építészeire magukban véve is nagy hatással voltak. Maga Bramante ez utóbbi mintájára tervezte a Vatikán Cortile di S. Damaso nevű árkádos udvarát, amelyet azonban csak halála után fejeztek be, miként a Vatikán hátsó 306 m. hosszú, 75 m. széles udvarát körülzáró épületeket is, amelyek közül ma már csak az itt föl-állított óriási pínia toboz után így nevezett Giardino della pigna épülete tanuskodik szelleméről, közepén nagyszerű félkupolás fülkéjével, ennek tetején félkör-alakban tovahúzódó s kettős homlokzatán antik templomok mintájára alakított oszlopos folyosójával.

Bramante működésének koronája, egyben a legnagyobbszabású feladat,

mely valaha építésznek osztályrészül jutott, a római Szent Péter-templom volt. A Constantinus hatalmas bazilikájának helyén emelkedő templom építését már a XV. század derekán kezdték meg s csak jóval a renaissance letűnte után fejezték be. Bár ma is a kereszténység legnagyobb, s művészeti jelentőségét tekintve, legkiválóbb temploma, tökéletlenségeket bőven találhatunk rajta. Ezek legfőbb oka azonban az volt, hogy a nemzedékek hosszú sora, különböző korok ízlésének megfelelően, több ízben módosított tervek szerint építette. Mindazonáltal ezek a módosítások Bramante eredeti tervének nagyszerűségét nem fojthatták el s bár a kupola mostani formájában egy nálánál is nagyobb művész: Michel-Angelo



40. kép. A római Szent Péter templom alaprajzának terve Bramante szerint.

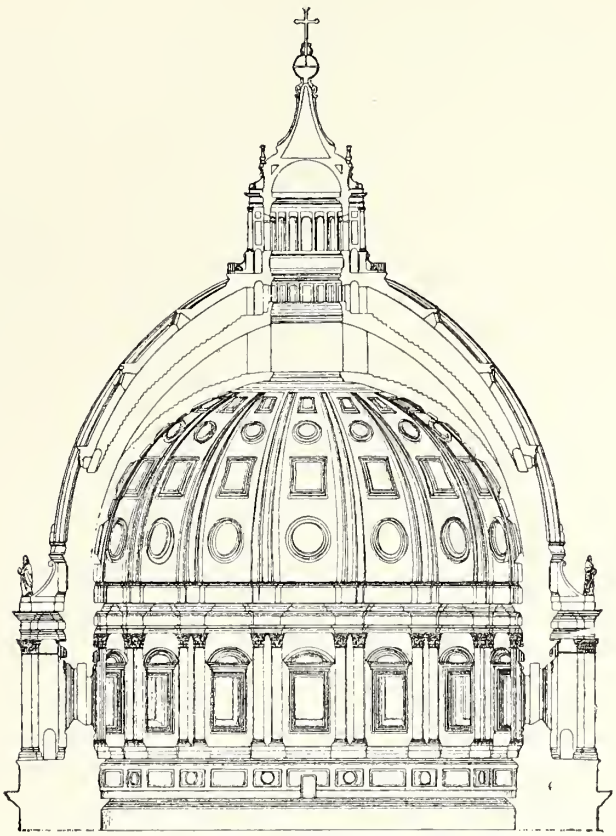


41. kép. A római Szent Péter templom alaprajzának terve Michel-Angelo szerint.

dicsőségét hirdeti, maga a templom főrészeinek elrendezésével, merész fölépítésével, a középponti négyszög hatalmas fülkés pilléreit összekötő hevederívek s az ablakokkal áttört kupoladob körvonalainak nagyszerű harmóniájával Bramante nagyságáról tanuskodik.

V. Miklós pápa volt az első, aki a római szent Péter-templom újjáépítését elhatározta s 1452—1454 között Bernardo Rossellino, majd 1470-től 1472-ig többek között Giuliano da Sangallo a latin keresztalakban tervezett épület szentélyének és kereszthajójának alapfalait már le is rakta. Ez utóbbiak részbeni fölhasználásával tervezte Bramante óriási művét négyzetbe szerkesztett görög kereszt alakjában, középponti négyszögén óriási kupolával, a keresztkarokban a négyzeten kiugró, belül félkörű, kívül egyenesen záródó apszisokkal, a kereszt-

karok között négy kisebb kupolával s a templom négyzetének sarkaiban négy hatalmas toronnyal (40. kép). Alaprajzi elrendezésében és fölépítésében egyaránt a kupolának rendelt alá, ezzel hozott harmóniába minden részletet s belsejének térhatásával és klasszikus finomságú tagozatainak nemes formáival a Szent Péter-templom az antik világ legnagyszerűbb építészeti alkotásait is fölülmulná, ha Bramante terve szerint építik vala föl. Haláláig azonban csak a kupolát tartó pillérek, az ezeket összekötő hevederívek s félig a pillérek szélességének megfelelően trapézalakú



42. kép. A Szent Péter templom kupolájának keresztmetszete Michel-Angelo terve szerint.

pendentifek, valamint a déli kereszthajó és részben ennek egyik] mellékkupolája készültek el. A templom belsejének építészeti rendszere és arányai ezzel meg voltak határozva; mindazonáltal a nagyszabású koncepció arányait is megbontó s többé-kevésbbé önkényes változtatások egész sorát szenvedte el. Ráfael, Bramanténak az építészetben tanítványa s a Szent Péter-templom építésében utóda, hosszanti hajóval akarta a szigorúan centrális elrendezésű épületet megtoldani; de szándéka csak terv maradt, aminthogy a templom főrészének a falazása is csak lassan s nagy megszakításokkal folyt. Tizennégy évi szünetelés után 1534-ben

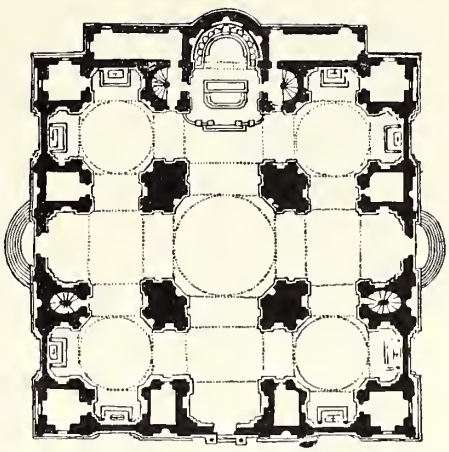
III. Pál pápa lát ismét ahhoz, hogy tovább folytassák s megbízásából az ifjabb Antonio da Sangallo fejezi be a déli és a nyugati hajócsarnokot, egyben azonban — ma már nem tudjuk, hogy miért — a templom padozatát negyedfél méterrel magasabbra emeli, amivel főleg a kupolát tartó pillérek fülkés tagozásának arányait zavarta meg. 1547-ben Michel-Angelo vállalkozik a Szent Péter-templom továbbépítésére, még pedig díjtalanul, pusztán Isten dicsősége s az apostolok fejedelme iránt táplált tisztelete kedvéért. Michel-Angelo megtartja a

44. kép. A Szent Péter templom kupolája.

görög kereszt formáját, de Bramante tervét nagy mértékben egyszerűsíti. (41. kép). A sarok tornyokat s a mellékkupolák alatt kiugró félkörű fülkéket elhagyja, a hajók apszisait erősebben hangsúlyozza, a nyugati hajókar elé óriási oszlopos előcsarnokot tervez, a 42 és fél méter széles, eredetileg félgömbalakú kupolát pedig fölfelé kicsúcsosodó alakban s a firenzei dómkupola mintájára kettős fallal tervezi (42. kép). Michel-Angelo haláláig csak a belsejében kettős pillérekkel, külsején kettős oszlopokkal tagolt s hatalmas négyszögletes ablakokkal áttört dob készült el. A kupolát szigorúan terve szerint 1588-tól 1590-ig falazták s 1592-ben teljesen befejezték (44. kép). A templomon azonban még egy félszázadon túl tovább épí-

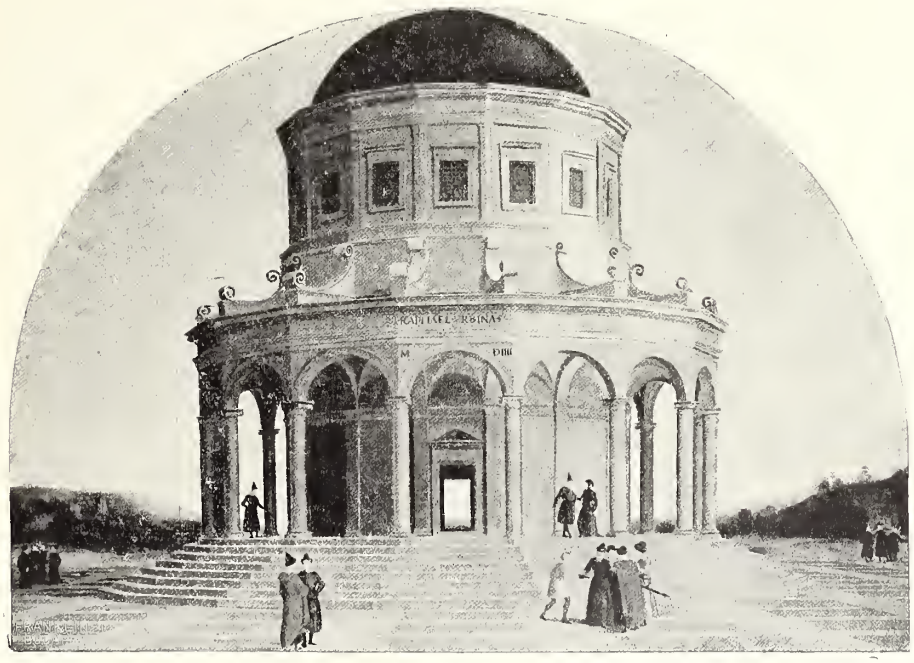
43. kép. A Szent Péter-templom Rómában.

tettek. 1607-től kezdve CARLO MADERNA hosszanti hajóval toldja meg, amely főleg a kupola érvényesülését befolyásolta károsan. A latin keresztalakúvá átalakított templom esetlen homlokzatának hatását BERNINI 1655—1667 között a kétfelől ehhez fűzött s a templom piacát hatalmas félkörívekben elzáró oszlopos folyosókkal enyhítette (II. tábla, 43. kép).

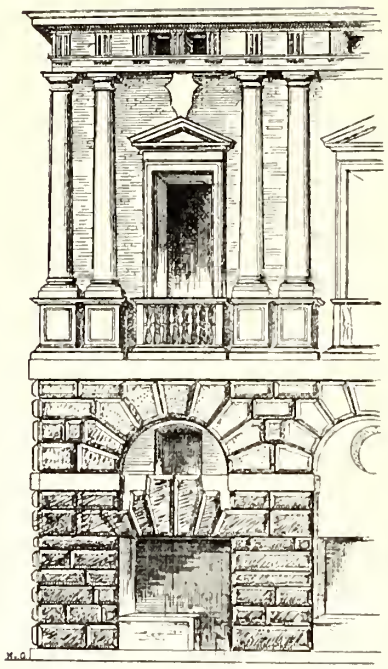


45. kép. A genovai S. Maria di Carignano templom alaprajza.

Bármily szerencsétlenek is Bramante és Michel-Angelo tervétől eltérő toldalékai, a római Szent Péter-templom az örök város háztengere fölött lebegő, pompás, lendületes ívben ég felé törő hatalmas kupolájával ma is a világ legmonumentálisabb hatású épülete s jóllehet a középkori székesegyházaknak támasztó pillérek és ívek rendkívül bonyolódott tömegéből álló szerkezetéhez képest vajmi egyszerű eszközökkel épült, hatalmas arányaival és mesés térhatásával ezeket mind fölülmulja. A padozattól számítva lámpása tetejéig a Szent Péter-templom kupolája 123 m. magas, tehát magasságával a



46. kép. Kerek templom Ráfael Mária eljegyzését ábrázoló festményéről a milanói Brerában.



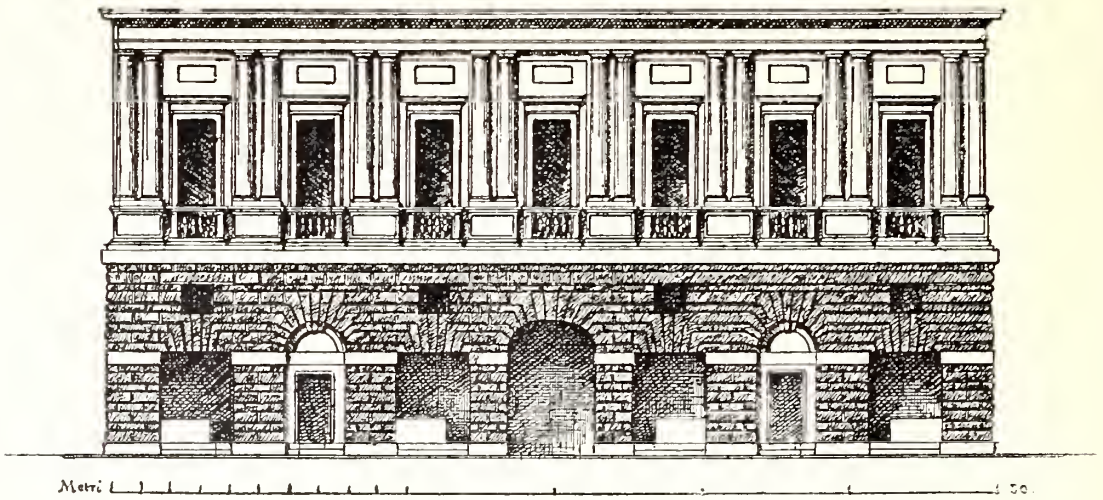
47. kép. A Palazzo Caprini Rómában.

konstantinápolyi Szófia-templom kétszeres magasságát is meghaladja. Hosszhajójának belső hossza 187 m.; a beépített terület 15160 m², míg a milanói dóm területe csak 11700 m², a konstantinápolyi Szófia-templomé 6890 m².

Bramante hatása alatt Itáliaszerte a XVI. század folyamán számos templom épült, amely a virágzó renaissance középponti elrendezésű kupolás épületeinek harmóniáját a Szent Péter-templom mintájára igyekszik érvényre juttatni s ezt hellyel-közzel jobban is megközelíti, mint a kereszténységnek római főtemploma, mely hosszú építése folyamán oly sok viszontagságon ment keresztül. Ezek közül a régebben nagyrészt Bramanténak tulajdonított templomok közül a nagy mesterre leginkább a S. Maria della Consolazione emlékeztet Todiban, amelynek kupolával betetőzött középpont négyszögéhez négy félkupolás, sokszögű apszis csatlakozik.

Csak részleteiben vall Bramante hatására a veronai S. Bernardino-templom Pellegrini kápolnája SANMICHELItől, továbbá a parmai Steccata.

A római Szent Péter-templom Bramantétól és Michel-Angelótól való terveinek szabad fölhasználásával építette a perugiai GALEAZZO ALESSI 1552 után a pompás térhatásával kiváló S. Maria di Carignano templomát Genovában (45. kép).



48. kép. A római Vidoni palota eredeti alakjában. Geymüller rajza nyomán.

A Szent Péter-templom tervein kívül Bramante palotáival is nagy befolyást gyakorolt tanítványai és követői széles körére, akiknek soraiban ott látjuk a Cinquecento aranykorának szinte valamennyi számottevő építészét s akik közül Ráfael, a sienai Baldassare Peruzzi és az ifjabb Antonio da Sangallo a legkiválóbb.

RÁFAEL (1483—1520), a Cinquecento ünnepelt festő-fejedelme, főleg élete utolsó évtizedében egész odaadással foglalkozott az antik Róma emlékeinek tanul-

49. kép. A Palazzo Pandolfini Firenzében.

mányozásával s Bramante hatása alatt új épületek tervezésével is. Festményeinek hátterén már ifjabb korában is jelentős szerepük van a helyes architektonikus érzékre valló épületeknek (46. kép). A római S. Eligio-templomot Ráfael 1509-ben a Bramante-féle Szent Péter-templom terv egyik mellékkupolája motivumának alapján kezdte építeni s a templomot terve szerint 1524-ben fejezték be. A Szent Péter-templom főkupolájának motivumát, trapézalakú pendentifjeivel használta föl kicsiben Ráfael a szintén általa tervezett pompás Chigi-kápolnában a római S. Maria del Popolo-templomban. Ugyanezen időtájban, 1509-től kezdve, építette szintén a sienai Chigi bankár megbízásából a főleg fal-

képeinél fogva híres Villa Farnesinát, amelyet főrészén s előreugró két szárnyán, a földszinten és emeleten egyforma, egyszerű félpillérek tagolnak, a tető eresze alatt pedig, a félemelet ablakaitól megszakítva gyümölcs-füzérek s gyermekeket ábrázoló pompás fríz diszítenek. A Bramante által épített s tőle megvásárolt Palazzo Caprini (47. kép) mintájára tervezte Ráfael a római Palazzo Vidonit földszintjén rusticával, emeletén a négyszögletes ablakok között párosával sorakozó féloszlopok rendjével (48. kép). A Palazzo Caprini nem maradt ránk; Branconio d'Aquila palotája is elpusztult, amelyen Ráfael a virágzó renaissance összes ékítő elemeit egysége shomlokzattá olvasztotta össze. A Palazzo d'Aquila félemeletével egybe-

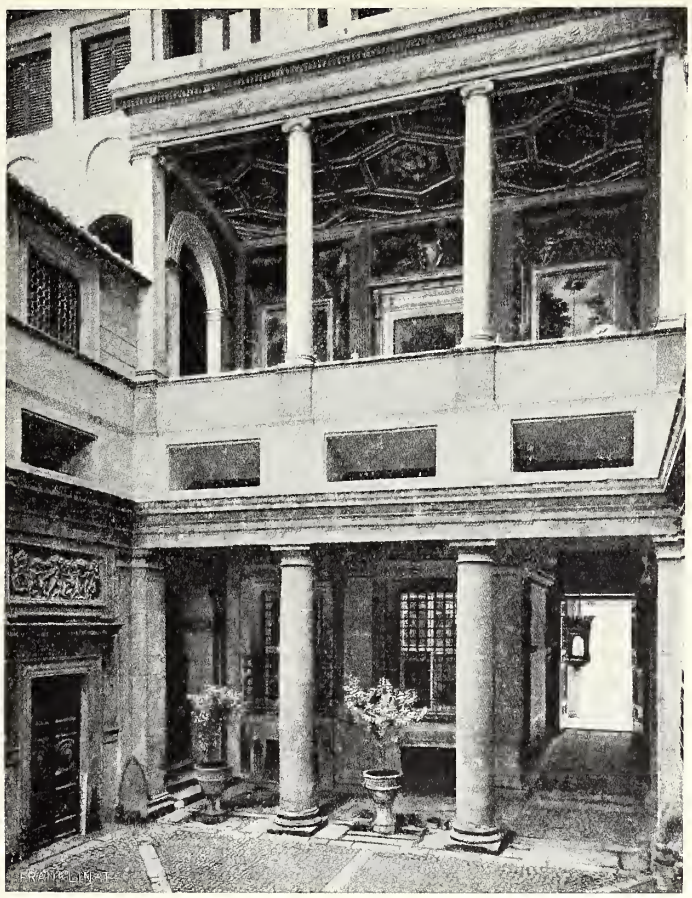
50. kép. A mantovai Palazzo del Té oszlopos csarnoka.

foglalt földszintjét, régi rajza szerint, hatalmas dór-toszkán oszloprend tagolta, az oszlopok közeiben félkörű fülkékbe foglalt négyszögletes boltajtók nyiltak. Az emelet felváltva háromszögletes és köríves ormú oszlopos ablakai szoborfülkékkel váltakoztak s ezek fölött a félemelet kicsiny ablakai virágfüzéres domborművű frízt szakitottak meg. A harmadik emelet négyszögletes ablakai szélesebb, de alacsonyabb keretbe foglalt domborművekkel váltakoztak. Az épület antik szabású koronázó párkányán balusztrád húzódott végig.

Ennek a palotának több tekintetben félreértett utánzata a római Palazzo Spada, városi lakóházzá egyszerűsitett változata az ismét Ráfael terve alapján épült firenzei Palazzo Pandolfini, sarkain rusticával, földszintjén és emeletén felváltva háromszögletes és köríves ormú oszlopos keretbe foglalt ablakokkal. (49. kép). A firenzei Uguccioni-palota, melyet azelőtt szintén Ráfaelnek tulajdonitottak, nem

tőle való; azonban Bramante Palazzo Caprinijének mintájára s római terv szerint épült.

Ám Ráfael volt a mestere Giulio Medici biboros, a későbbi VII. Kelemen pápa, Villa Madama nevű kerti palotája tervének, mely a Cinquecento korában a vatikáni Giardino della Pigna fülkés palotájához hasonlóan az ilynemű épületeknek mintaszerű példája lett. Főrészének széles lépcsőre nyíló háromhajós



51. kép. A Palazzo Massimi udvara Rómában.

oszlopos csarnoka, vízszintes gerendázattal összekötött oszlopok közé iktatott árkádívei, amelyek szintén Bramantéra vezethetők vissza, a későbbi építészeknek is kedvelt motivumai.

Giulio Romano (1492—1546), aki mint festő is Ráfael tanítványa volt s a Villa Madama építését vezette, 1525-től kezdve önállóan épített főművén, a mantovai Palazzo del Té-n, szintén fölhasználja ezeket a motivumokat. Így a palota kertre nyíló pompás loggiájában, amelynek árkádíveit vízszintes gerendázattal összekötött páros oszlopok tartják (50. kép).

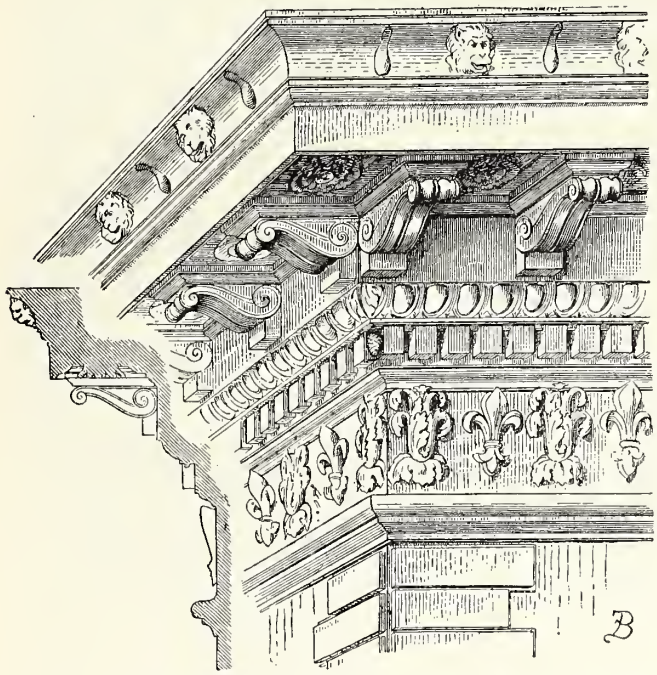
A Villa Madama építését régebben a sienai származású Peruzzinak tulajdonították. Baldassare Peruzzi (1481—1537), Bramante e kiváló tanítványa inkább Serlio könyvében közzétett építészeti rajzaival vált ki, mint gyakorlati tevékenységével. Szabálytalan területen épült, szűk utcák közé szorított Palazzo Massimije, a térokozta nehézségekkel való ügyes megalkuvás kitünő példája s főleg szép udvara egyenes gerendázatú oszlopos folyosóinak derűs, festői hatásánál fogva a Cinquecento építészetének egyik legkiválóbb emléke (51. kép).

52. kép. A Palazzo Farnese Rómában.

Ifjabb Antonio da Sangallo (1485—1546), Bramante harmadik kiváló tanítványa, építette a római Palazzo Farnesét, amely ismét új palotatípust tár elénk (52. kép). Sarkain rusticával falazott homlokzatán már nincsen függélyes tagozás. Az erőteljes, antik szabású párkányok, emeletenként egységes, széles, sima falmezőkre osztják; a hatalmas, oszlopos keretbe foglalt ablakok, ritmikusan váltakozó háromszögletes és köríves ormaikkal mindazonáltal ugyancsak hatásos elevenséget kölcsönöznek a homlokzatnak. A Farnese-palota széles frizzel ékes, erőteljesen kiugró gyámköveken nyugvó híres koronázó párkánya (53. kép) Michel-Angelo műve, aki az épület hatalmas udvarának legfelső emeletét is tervezte. A palota háromhajós oszlopos kapucsarnoka azonban, valamint udvarának földszinti pillérein dór-toszkán, az emeleten ión oszloprendekkel tagolt árkádos

folyosói Sangallo kiválóságát hirdetik s a homlokzathoz hasonlóan a következő építész-nemzedékre egész Itáliában nagy hatással voltak (54. kép).

Itália városai közül a renaissance aranykorában Firenze az építészet terén csak másodrendű szerepet töltött be. Még legkiválóbb mesterei, mint aminő Baccio d'Agnolo (1462—1543) volt, sem igen jutottak más feladathoz, minthogy a római palotatípust sok jó ízléssel egyszerűsítve a firenzei lakóházakra vitték át. Verona, Padova és Velence ebben a korszakban túltesz Firenzén s olyan mesterekkel is dicsekedik, a kik a római iskola hatásán kívül önállóságuk-



53. kép. A római Palazzo Farnese koszorú párkánya.

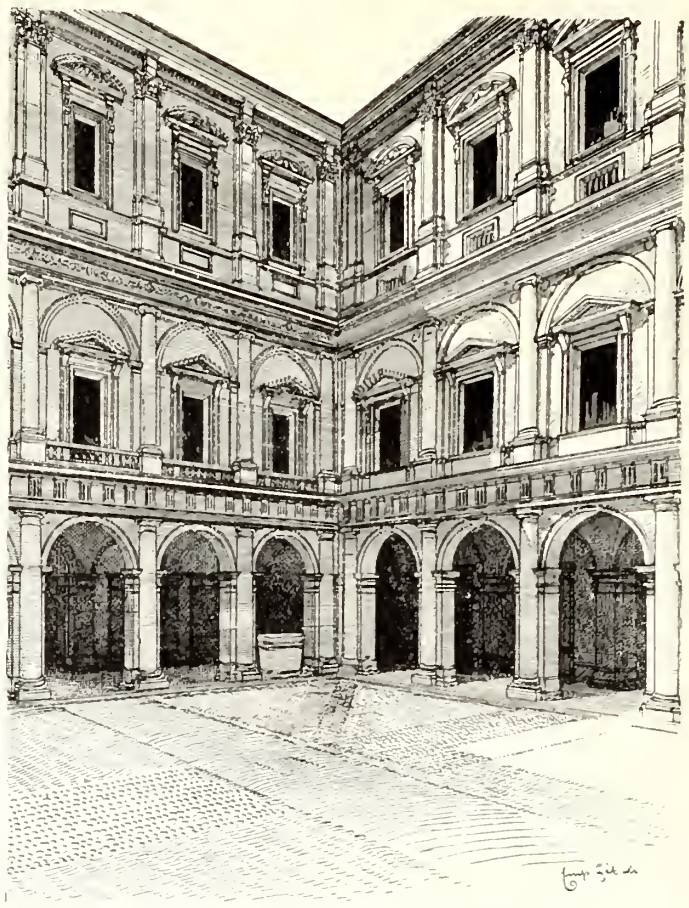
nak is nem egy jelét adták. Veronában Michele Sanmicheli (1484—1559), Bramante követője, ennek római stíljét azonban sok sikerrel fejleszti tovább. A velencei köztársaság megbízásából főleg erődítményeket épít s rusticából falazott várkapuinak művészi megoldásával Európaszerte általánosan elfogadott mintákat teremtett.

A rusticát veronai palotáin is megtartotta. Így a Palazzo Bevilacquán, amelynek diadalkapukhoz hasonló óriási ablakokkal áttört emeletét korinthosi szabású féloszloprenddel tagolta (55. kép).

Az emelet pompáját, amelyet itt s a Palazzo Canossán és Pompein is, a földszinti rusticafalazás oly hatásosan kiemel, Velencében a Palazzo Grimanin az egész háromemeletes homlokzatra kiterjesztette s ezzel a földszintjén kettős

korinthosi félpillérekkel tagolt palotának a velenceiek kedve szerint való ünnepies pompát kölcsönzött.

Veronai volt Padova híres építésze is: Giovanni Maria Falconetto (1458—1534), aki a Palazzo Giustiniani római mintára oszloprendekkel tagolt árkádos udvarának derűs pompájával Sansovinora is nagy hatást gyakorolt.



54. kép. A Palazzo Farnese udvara Rómában.

Jacopo Tatti (1486—1570), aki mint szobrász a firenzei Andrea Sansovino tanítványa volt s ennek nevét is fölvette, Rómában mint építész Bramante hatása alá kerül s innen 1527-ben az örök város ostroma, a «Sacco di Roma» borzalmai elől Velencébe költözik, amelynek csakhamar ünnepelt építésze lesz. Az 1532-ben épült Palazzo Corner della Cà grandét még a római és veronai paloták hatása alatt tervezte. Derűs és pompás diszítés jellemzi főművét: a velencei S. Marco-könyvtár palotáját (56. kép). A földszintjén dór, emeletén ión oszlop-

rendekkel erősen tagolt kettős árkádsorból álló homlokzatot az árkádívek zárókövein és ívközeiben, valamint az emelet frízén domborművek, a párkányán végigfutó balusztrád zömök pillérein szobrok, sarkain obeliszkek diszítik. Még gazdagabb

55. kép. A Palazzo Bevilacqua homlokzata Veronában.

volt Sansovino Loggiettájának diszítése, amelyet Szent Márk piacán a Campanile tövében római diadalív mintájára 1540-ben épitett s amely pár év előtt a Campanilével együtt rombadőlt. A harangtorony ujjáépitésével kapcsolatban azonban ezt is helyreállitották s az épitészetnek és szobrászatnak ez a csodálatraméltó módon harmonikus remeke ma is lebilincsel pompás rácsozattal elzárt balusztrá-

dos kerítésével, kettős korintizáló oszlopok közé foglalt hármas kapujával, az oszlopok közeiben sorakozó szobraival, az épület frízes domborműveivel, amelyek fölött az épület párkányát az alsó arányaival remekül egybevágó balusztrád

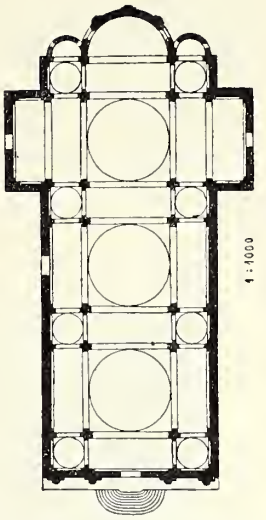
56. kép. A velencei San Marco könyvtár homlokzatának részlete.

koronázza. Sansovino, aki a Libreriával Itáliának talán legpompásabb profán épületét alkotta meg, tervezte ennek homlokegyenest ellentéteként a Zeccát, a velencei pénzverőházat, amelynek rustica stilusa s hatalmasan kiugró párkányai komoly erővel telvék, de távol vannak a komor hatástól. Velencében Sansovinónak

páratlanul pompás diszítéssel elhalmozott épületei sokáig mintaszerűek voltak.

Vincenzo Scamozzi (1552—1616) a San Marco-könyvtár mintájára építi a hasonló célú régi épülettel szemben a Procurazie Nuove palotáját, Longhena pedig a XVII. században a velencei Pesaro és Rezzonico-palotát. Sansovino nyomdokain haladt Alessandro Vittoria (1525—1608) is, aki a Palazzo Balbit építette s Antonio da Ponte, a Rialto híd s a velencei börtönök építője. Mindkettő alkotásain már barok elemek is érvényesülnek.

A templomépítés terén Sansovino nem igen volt szerencsés. Velence e korbeli legkiválóbb templomát a hármas hajójában kupolák sorával boltozott S. Salvatorét Giorgio Spavento tervezte (57. kép). Ezzel körülbelül egyidőben épült s szintén a velencei S. Marco kupolarendszerének továbbfejlesztését mutatja a valamivel gazdagabb elrendezésű S. Justina-templom Padovában, amelyet az 1522-ben elhalt Alessandro Leopardi terve nyomán 1532-ben fejeztek be.



57. kép. A velencei San Salvatore templom alaprajza

III. MICHEL-ANGELO ÉS AZ ELMÉLET MESTEREI.

A renaissance félelmetesen nagy, lánglelkű mestere, Michel-Angelo (1475—1564), aki korlátokat nem ismerő hatalmas egyéniségével, féktelenül csapongó képzeletével s emberfölötti alkotóerejének szinte szédítő arányú koncepcióival és nyugtalan motivumaival a szobrászat és festészet fejlődésére nem egy tekintetben szinte végzetes hatással volt, az építészetben is elvet minden szabályt, amelyet az antik mintaképeket követő renaissance mesterei addig magukra nézve kötelezőnek tartottak. Ez utóbbi elemeit kénye-kedve szerint alakítva, nem egyszer oly szabadon ád kifejezést szubjektivitásának, mintha az építészetet is, pusztán háborgó lelke hangulatainak alkalmi kifejező eszközének tekintené.

A nagy mester mindenkor ízig-vérig szobrásznak vallotta magát. Miként festészeti feladatokra, építészetiekre is csak pápa-maecenásai szuverén akaratának engedelmeskedve vállalkozott. 1516-ban X. Leo bízza meg a firenzei S. Lorenzo-templom homlokzatának kiépítésével. Ennek terve keze alatt első sorban hatalmas szobrászati koncepcióvá lett, amelyet azonban sohasem volt alkalma megvalósítania. S amidőn VII. Kelemen pápa a firenzei Laurenziana-könyvtár tervezésével bízza meg, az építészetet szinte olybá tekinti, mintha óriások játékszere volna. Mintha készakarva állítaná élükre az építészeti elemeket: a könyvtár előcsarnokában kiugró falsíkok közé fülkékbe állított oszlopokat helyez, amelyek csigás gyámköveken nyugosznak; a falmezőket addig szokatlan formájú herma alakú félpilléres vakablakokkal élénkíti, az ajtóra önkényesen megcsonkított párkányt

és szeszélyes formájú ormot helyez s ez elé szabadon álló fantasztikus hármas lépcsőt tervez (58. kép). Mindezek olyan elemek, amelyeket nemsokára széltében utánoznak s amelyek a barok építészet korában általánosan elterjednek, miért is általában Michel-Angelót szokás ez utóbbi atyamesterének tekinteni.

Nem kevésbbé önkényes elemekből rótta össze Michel-Angelo a Mediciek sírkápolnáját, amely a San Lorenzo régi sekrestyéjével azonos alaprajzi elrendezéssel, ezzel szemben épült s az itt fölállított híres síremlékek szobrait hatásosan kiemelő pillérei és fülkéi rendszerével, kitünő arányaival, valamint könnyedén lebegő kupolájával mégis úgy hat, mintha Brunelleschi régi sekrestyéjét a fejlődés magasabb fokának megfelelő szabad változatban tárná elénk.

58. kép. A firenzei Laurenziana könyvtár előcsarnoka.

Hogy igazán nagyszerű alkotások kiegészítésénél vagy tervezésénél Michel-Angelo ugyancsak tudott uralkodni képzelete féktelen csapongásán s lánglelkű kortársai nagyságát is készségesen ismerte el, azt a római Szent Péter-templommal kapcsolatos működése bizonyítja. Az elődeik tervétől minduntalan eltérő mesterek hosszú sora után ő volt az első, aki Bramante koncepcióját tekintette a legjobbnak s ehhez visszatérve oldotta meg a rábizott legkiválóbb és legsikerültebb föladatot, amelyről följebb már esett szó.

Rómában több elenyészett épületen, illetőleg terven kívül Michel-Angelónak még a Capitolium kiépítése s a Porta Pia vált föladatává. Az előbbinek pompás kettős lépcsője, többi följárója s a piac balusztrádja még életében készült el;

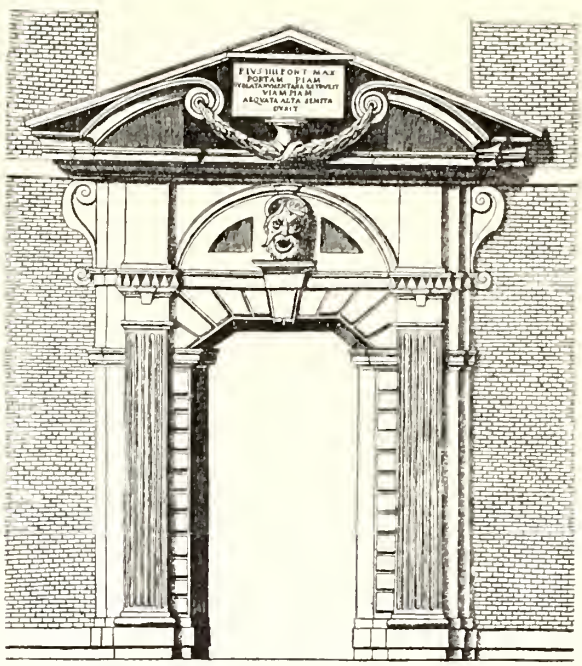
arányaikban helyes épületeit: a szenatorok palotáját s kétfelől a konzervátorok házait tervei szerint csak halála után falazták (59. kép). A Porta Pia Michel-Angelo utolsó éveiből való s minden ízében barok koncepciójával, fantasztikus formáival oly hatást gyakorol, mintha valami kővé vált alkalmi diadalkapu volna (60. kép). Ilyen alkalmi épületek tervezésével a renaissance pazar fényű ünnepélyeivel és fölvonulásaival kapcsolatban a XV. és XVI. század mesterei mindig sok kedvvel foglalkoztak. A monumentális alkotásaikon tervezett új motivumok hatását is nem egyszer

59. kép. Részlet a római Capitolium piacából.

ilyen alkalmi épületeken próbálták ki. Amíg azonban ezek a fából és stukkóból készült, festményekkel, szobrokkal, tropheumokkal, virág- és levélfüzérekkel, sőt jelmezes eleven alakokkal is diszített alkalmi épületek többé-kevésbbé szigorú építészeti felfogást mutattak, addig Michel-Angelo monumentális alkotásai zömén is merő szubjektivitás s ebben gyökerező szeszélyes formáival az építészet barokkorabeli művelőinek legszeszélyesebb túlkapásaikban is mentségül, az önkényesen torzított formák fölhasználásában pedig mintaképül szolgált.

A barok-építészet kezdetét általában a XVI. század végére szokás tenni. Többé-kevésbbé túlzó mesterei nagyobb számmal akkor lépnek föl ugyan, a barok csírái azonban már a renaissance aranykorában fakadnak s Michel-Angelo

példájának hatása alatt még a nagy mester életében terjednek el. A barok törekvésekkel párhuzamosan halad az elmélet mestereinek működése, akik az antik építészet elemeit foglalják szigorú rendszerbe s főleg az oszloprendekről és az épületek arányairól igyekeznek általános érvényességű törvényeket alkotni. Az elmélet mesterei közül, akik az Augustus császár korabeli római építészeti írónak, Vitruviusnak tanításaiból indulnak ki s a legkülönbözőbb nemzetek építészei körében két századnál tovább ugyancsak nagy tekintélynek örvendtek: Vignola, Sebastiano Serlio és Palladio válnak ki leginkább, akiknek építészeti könyvei 1540., 1560. és 1570-ben jelentek meg először. Az ezekben foglalt józan szabályok hatása az 1540—1580 között tevékeny olasz építészek alkotásain is szembetünő. Mindazonáltal, miként a könyvek szerzői, követőik között is nem egy volt, aki még sok teremtő erővel és jó ízléssel dicsekedett s akit ép azért bizvást a renaissance legkiválóbb mesterei mellé sorolhatunk.



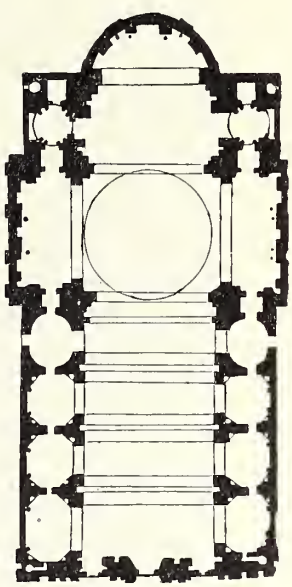
60. kép. A római Porta Pia. Vignola rajza nyomán.

A szülőhelye után Vignolának nevezett Giacomo Barozzi (1507—1573) mindenekelőtt Bolognában és környékén épített palotákat, amelyek monumentális koncepciójuknál fogva az aranykor alkotásaira emlékeztetnek. Piacenzában a befejezetlenül maradt Palazzo Borghese ötemeletes palotáján a hasonló nevű római palotánál is egyszerűbb vízszintes tagozással, pusztán az emeletek arányainak különböző értékű fokozásával kereste a művészi hatást. Ennél a kisérletnél jóval nevezetesebb a Caprarola várkastély, amelyet szintén a Farnesék számára 1547—1559 között épített. A kívül bástyákkal szegélyezett, hatalmas ötszögletes épület kerek udvart zár körül, két sorban egymás fölött nyíló s az emeleten antik oszloprenddel tagolt pompás árkádos folyosókkal.

A templomépítés terén a jezsuiták római templomának, a Gesùnak, alaprajzi elrendezésével Vignola állapította meg a barok templomok alaptípusát. Az ellenreformáció korában szigorúbbá váló egyházi szellemnek megfelelően, amely a vallásos életben a szent beszédnek ismét elsőrangú szerepet juttatott, a többhajós rendszer helyett a templomokban újból az osztatlan hajó válik uralkodóvá.

A Gesù-templomot Vignola szintén egyetlen, cikkelyeken nyugvó dongaboltozatos hosszanti csarnoknak tervezte (61. kép), mint a XV. században Alberti mantovai templomát. De a hajóhoz kétfelől csatlakozó kápolnák szerepe itt jóval jelentéktelenebb s a központi négyszögén kupolával betetőzött kereszthajó is alig ugrik ki testével a kápolnák külső falán. A templom csarnokjellege így még határozottabb, mint volt Albertinél.

Az 1568-ban megkezdett római Gesù-templom homlokzatát Giacomo della Porta (1541—1604) terve szerint 1575-ben fejezték be. (62. kép.) Ennek kisebbített mása, a római S. Maria ai Monti-templom, szintén Giacomo della Porta műve, aki Michel-Angelo terve alapján a szent Péter-templom kupoláját is befejezte. Jóllehet Michel-Angelo szintén nagy hatással volt reájuk, Vignola irányát követik Firenze ezen korbeli építészei is. Így Giorgio Vasari (1511—1574), aki az olasz mesterek életrajzai megirásával tette halhatatlanná nevét s bár voltaképen festő volt, mint építész inkább szerzett érdemeket. Rómában III. Julius pápa elrendezésében és részleteiben kissé szeszélyes, de nagyarányú villáját ő tervezte; Firenzében pedig a pompás földszinti oszlopos folyosóinál fogva nevezetes Uffizi-palotát építette. Vignola hatása alatt áll Bartolommeo Ammanati (1511—1592) is, aki megtartván a korai renaissance oszlopos udvarát, homlokzatain a firenzei palotatípust fejleszti barok irányban tovább s a Pitti-palota pedáns rustica oszloprendekkel tagolt udvarát is kiépítette. Ugyancsak Vignola követője volt a bolognai Pellegrino Tibaldi (1527—1591). Ez Borromei Károly, a szent életű érsek révén, Milanóban jut nagyszabású feladatokhoz s itteni működésével Galeazzo Alessivel egyetemben a lombardiai mesterekre válik elhatározó befolyással, akik ismét többfelé, főleg azonban Genovában terjesztik a kései renaissance stílját. Pellegrino Tibaldi építette a milanói S. Fedele templomát, amelyet homlokzatán két sorban, belsejében pedig egyetlen antik szabású oszloprenddel tagolt s amely Észak-Itáliában templomok építésénél mintaszerűvé vált. A milanói érseki palota első udvarának komor méltósággal teljes hatalmas árkádjai, tagozásukban már telvék barok elemekkel, de így is felülmulják a firenzei Pitti-palota rusticából falazott udvarát.



61. kép. A római Gesù templom alaprajza.

A kései renaissance másik főképviselője Milanóban a perugiai származású Galeazzo Alessi (1512—1572) volt, aki Rómában Michel-Angelóval került szoros összeköttetésbe s a korabeli építészet nagyszerű felfogását a Palazzo Marinin az észak-itáliai Quattrocento diszítő pompájával egyesítette. Az 1558-ban épült palota homlokzatának ablakfeleit s oszlopos udvarának emeletét félpillérek helyett női fejes hermák tagolják, fejükön az ión oszlopok csigás vánkosával (63. kép). Kissé önkényes ékítő elemei ellenére is ez a palota, a valamivel későbbi s hom-

lokzatukon félpillérek helyett vonagló testű atlaszokkal és kariatidákkal tagolt milanói palotákkal szemben, még tele van a korai renaissance derűjének varázsával.

Galeazzo Alessi java működését Genovában, a gazdag kikötő városban fejtette ki, amely csak a XVI. század második felében föllendülő építészetével jut

62. kép. A római Gesù templom homlokzata.

a művészet terén jelentősebb s helyi körülményeinek megfelelően ugyancsak sajátos szerephez. A város a tenger partján hegyek oldalában épült s talaja egyenetlenségei miatt itt a helyes arányaiknál fogva hatásos széles homlokzatok építésére nem igen nyilott tér. A nagyszabású homlokzatok helyett építészei a mostoha talajviszonyokat kiegyenlítő oszlopos folyosók, teraszok és lépcsők monumentális megoldásával igyekeztek kárpótlást nyujtani s ezt ugyancsak pompásan el is érték. A lépcsőház, amelynek a renaissance palotákban eddig vajmi alárendelt szerepe volt, állítólag a genovai Palazzo Ducaleban válik először az épület főrészévé. Ezt 1550 után a lombardiai Rocco Pennone építette. Egész nagyszerűségével azonban Galeazzo Alessi működése kapcsán fejlődött ki a

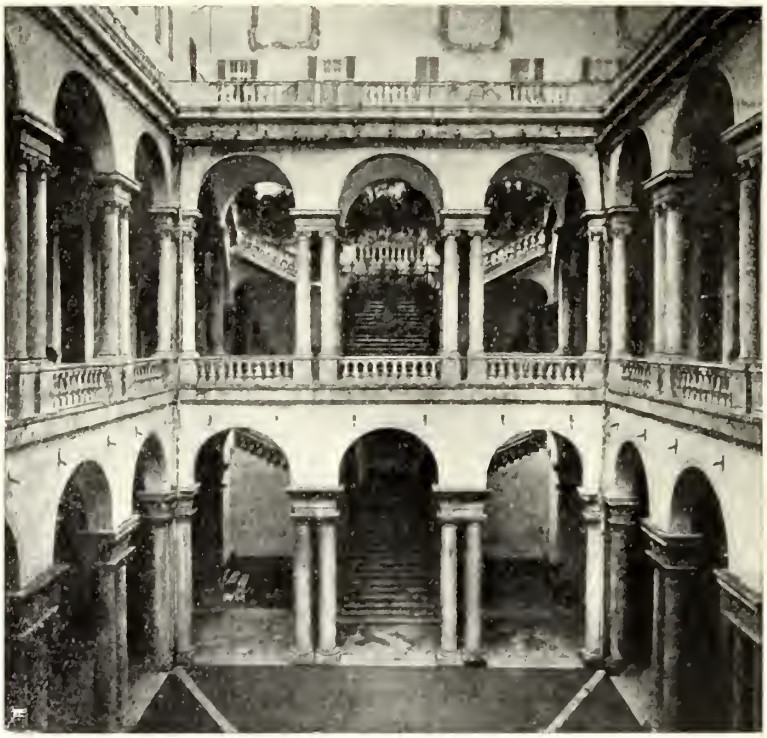
genovai paloták típusa. Az akkoriban alapított via Nuován, a mai via Garibaldin, az Alessi által épített s egymással szemben álló palotáknak egyazon főtengelyük van. Szemközti kapuikon keresztül így megkétszereződik a pompás távlati hatás, amelyet az oszlopos előcsarnokokba foglalt lépcsők, egymás felett emelkedő oszlopos folyosókkal szegett teraszok és udvarok a zárófalakba foglalt kútfülkével nyujtanak. A legszebb genovai udvarok egyike az itteni egyetemé, mely egykor jezsuita kollegium volt s már a XVII. században épült (64. kép).

63. kép. A milanói Palazzo Marini udvara.

Galeazzo Alessi a templomépítésben is kiváló volt s e téren főművéről a S. Maria di Carignanóról a római szent Péter-templommal kapcsolatban már esett szó. Profán épületei közül a mult században elpusztult Palazzo Sauli volt a legkiválóbb, földszinti magasságban épült kicsiny előudvarával, amelynek végében a palota emeletén kettős oszlopokon nyugvó s vízszintes gerendarészletekkel váltakozó, három félköríves nyílású loggia nyílt és uralkodott a földszint és a négyszögletes udvar hasonló szabású árkádjai fölött.

A genovai paloták hatásos belső elrendezésének valamivel későbbi kitünő példája a Palazzo Doria-Tursi a lombardiai Rocco Luragotól (megh. 1590 körül). Ennek homlokzatához kétfelől tetejükön lapos nyílt oszlopcsarnokok csatlakoznak.

(65. kép). Belsejében az alsó lépcső derűs hatású emeletes árkádokkal körülzárt oszlopos udvarba vezet, amelynek távlati hatását a hátsó falba foglalt kútfülke előtt kétfelé ágazódó főlépcső még erőteljesebben kiemeli. A részletek: nyers félpillérei, durva párkányai, az ablakok fölött terpeszkedő torzképű óriási maszkok a Doria-Tursi palotán már nagyon elkorcsosultak. Aki az antik építészeti elemek tisztaságát mindvégig megőrizte s a római emlékek tüzetes tanulmányozásával oly mélyen hatolt be lelkével az antik építészet velejébe, mint kívüle senki más: az elmélet mesterei sorában a legkiválóbb, a vicenzai ANDREA PALLADIO (1508—



64. kép. A genovai egyetem udvara.

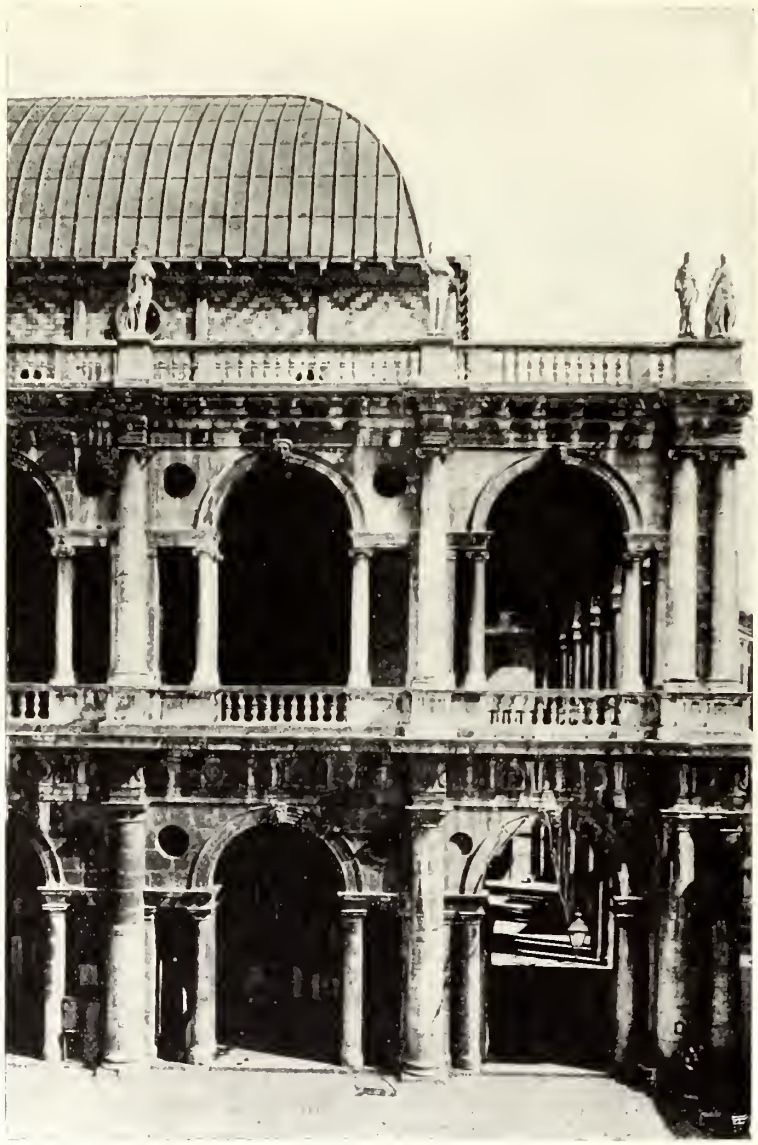
1580) volt. Első nagyszabású alkotása szülővárosának csúcsíveskori tanácsháza, az úgynevezett «bazilika» átépítése volt, amelyet négyfelől hatalmas árkádos folyosók közé foglalt. (66. kép). Az emeletes árkádok pilléreit lenn dór, fönn iónszabású oszlopokkal s ezeknek megfelelő gerendázattal tagolta. A pillérek közeiben szabadon álló kisebb kettős oszlopok tartják kétfelől az egyenes gerendarészletekkel összekötött árkádíveket. Ez a hatásos s Bramantetől először fölkarolt motivum szigorú következetességgel az épületen végig ismétlődik s helyes arányainak egységes egésszé olvadó harmóniájával, a legszükségesebbre redukált ékítményeivel a bazilikát, szervesen összeolvadó hatalmas tömegével, a XVI. század legnagyszerűbb építészeti alkotásai közé emeli. Palladio, aki mint theoretikus a

legszigorúbb, mint alkotó mester mindazonáltal társai sorában a legtöbb önállóságot mutatja, többi épületein is az oszloprendeknek juttatja a legnagyobb szerepet, amelyekkel szemben minden egyéb részletet elhanyagol. Palotáit és templomait

65. kép. A genovai Palazzo Doria Tursi.

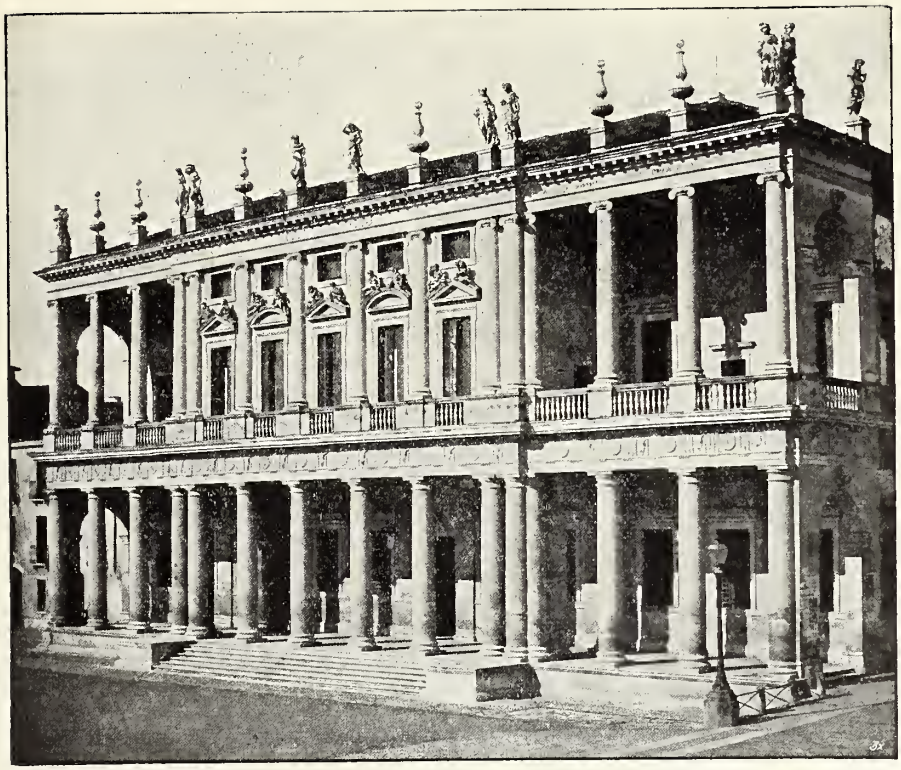
egyaránt rendesen egyetlen oszloprenddel tagolja, ha az oszlopok közeiben egymás fölött két emelet ablakai sorakoznak is. Kivételesen egymás fölött két oszloprenddel csak a Palazzo Barbaranót és a Palazzo Chieregatit tervezte, mely utóbbinak a XVI. század végén elpusztult római Septizonium Severi lehetett a

mintája. (67. kép). A Chieregati-palota homlokzata, emeletének középső részétől eltekintve, szabadon álló oszloprendeket mutat; befejezetlenül maradt udvarában nagyszerű loggia nyílik. Szigorúan antik szellemű oszloprendeivel, nemes arányaival ez a



66 kép. A vicenzai Bazilika részlete.

palota valóságos ideális architektura. Lakható helyisége a ma múzeumnak berendezett épületnek ugyan vajmi kevés volt. De semmi sem jellemzi jobban a vicenzaiak rajongását nagy építészük s az antik Róma szelleme iránt, mint az,



67. kép. A vicenzai Palazzo Chieregati.

68. kép. A Villa Rotonda Vicenza mellett.

hogy egyéb itteni épületei tervezésénél is teljesen szabad kezet engedtek neki. A modern felfogás, amely tisztában van azzal, hogy az antik építészet nem a rómaiak, de csak a görögök templomépítkezéseiben ért el ideális magaslatot, nagyon is hajlandó arra, hogy Palladio alkotásain, első sorban a bennük megnyilatkozó tanult ízlést vegye számba s ezt építészeti értékük rovására írja. Ám bármi úton hatolt is be Palladio az antik római építészet szellemébe, tükröztette ezt vissza alkotásain, az ezek elrendezésében nyilvánuló nagyszerű és eredeti felfogás előtt ma is mindenki meghajolhat, aki az építészetben első sorban monumentális hatást s nem csupán a részletekben nyilvánuló eredeti ötleteket keres.

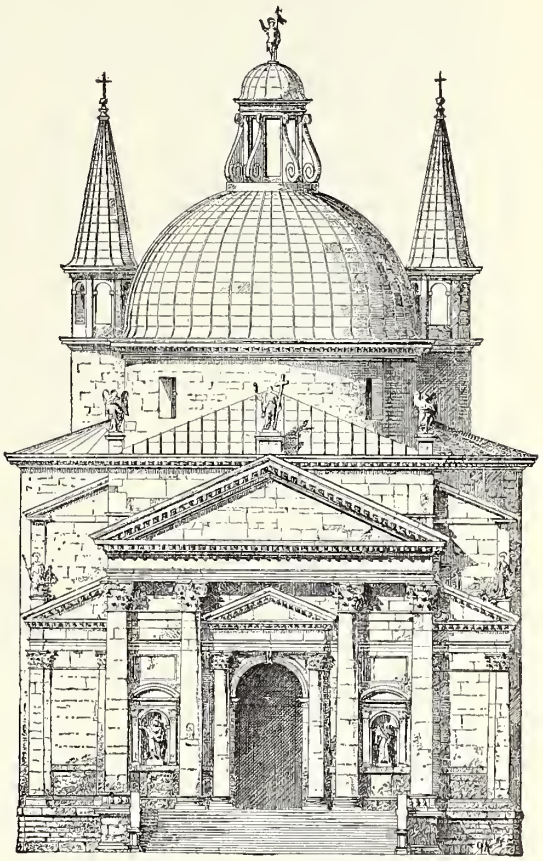
69. kép. A velencei S. Giorgio Maggiore templom belseje.

Palladiónak egyetlen oszlop-, illetve félpillérrenddel tagolt palotái közül a Palazzo Marcantonio Tiene a legszebb 1556-ból, mely az aranykor római palotatípusára emlékeztet. Ennek rusticából falazott földszintje talapzatszerű, s az ezen sorakozó korinthosi félpillérekkel csak egyetlen sorban váltakoznak a pusztán félköríves és háromszögletes ormokkal biró emeleti ablakok. Az 1566-ban épült Palazzo Valmarana kompozita-stílű pillérrendje a földszinttel együtt az emeletet is tagolja s a pillérközök két, illetve a félemeletiekkel együtt egymás fölött három ablakkal áttört nyugtalan falmezői miatt hatásában kevésbbé szerencsés.

A tőle tervezett és a hatása alatt épült tömérdek palotánál fogva Vicenza városa lépten-nyomon még ma is Palladio nagystílű egyéniségét tükrözteti vissza.

Tervei szerint építették, de csak halála után fejezték be a Teatro Olimpicot, amely elrendezésében az antik színházat követi s a renaissance kevés számmal fönnmaradt ilynemű épületeinek a legérdekesebb példája.

Az antik építészet, egyben azonban a renaissance szellemét is a leghívebben Palladio a vicenzai Villa Rotondán tükröztette vissza, mely távol áll ugyan mindattól, amit a rómaiak villának tartottak, de mint abszolut architektura a legérdekesebb építészeti emlékek egyike (68. kép). Alaprajzi elrendezésében a renaissance-templom ideálját, a görög kereszt alapján épült centrális kupolát mutatja, amely itt kerek alapon falazott hatalmas csarnokot tetőz be. Az épület-négyszöghez, amelyből a kerek terem kiemelkedik, négyfelől egy-egy antik templom mintájára tervezett, háromszögletes oromfallal betetőzött oszlopos nyilt előcsarnok csatlakozik. Valamennyi részletnek arányai, egymással s az egész épülettel való összefüggésükben a legnagyobb tökéletességgel vágnak egybe s a talapzatszerű alépítményen emelkedő villa, igaz, hogy nem egy tekintetben a gyakorlati célok rovására, maga a tökéletes harmónia.

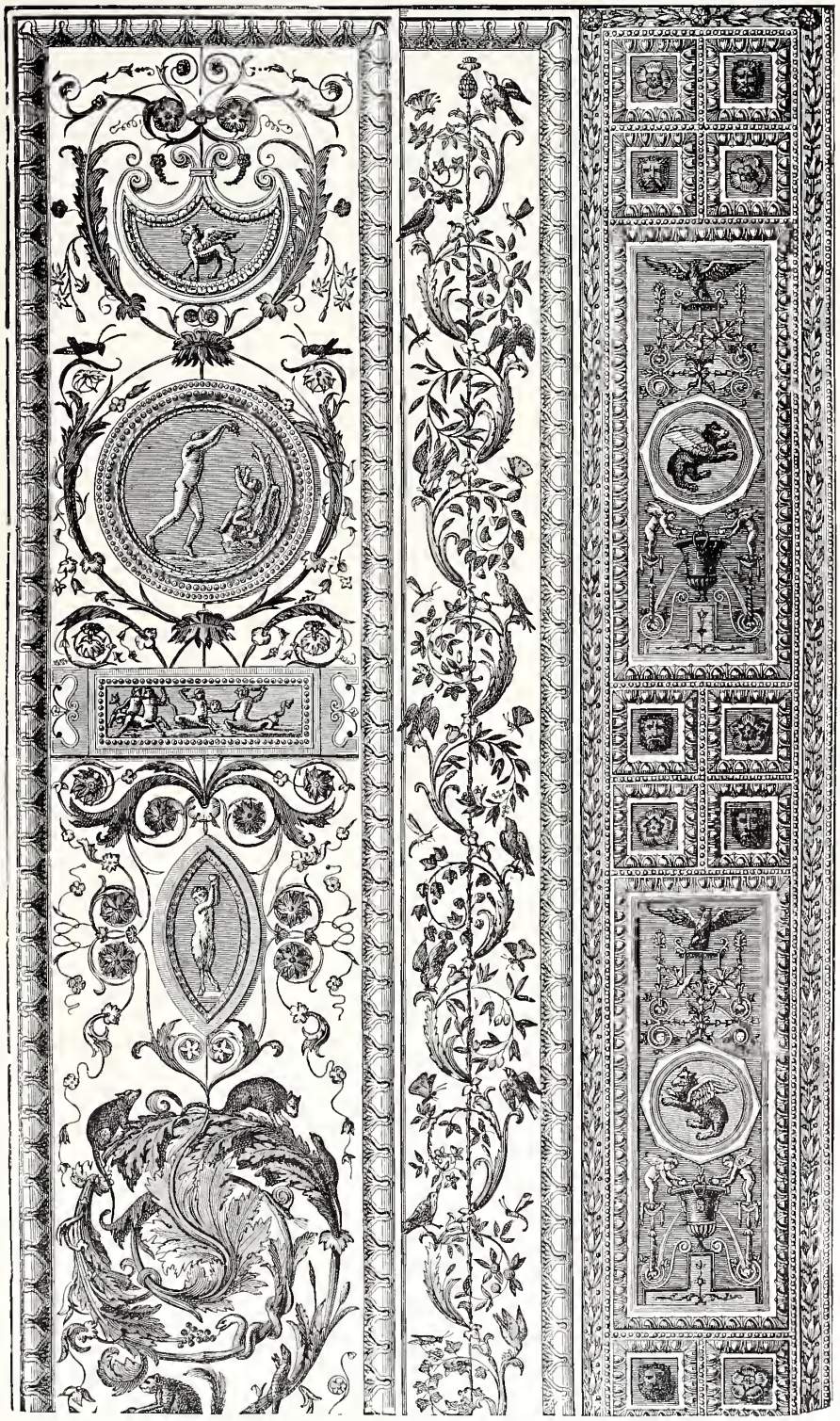


70. kép. A Redentore templom Velencében.

Mint templomépítőnek Palladiónak Velencében nyilt hatalmas működési tere, ahol az itt addig szinte kizárólagos emeletes tagozással szemben nagy reformátorként lép fel azzal, hogy templomain egy oszloprenddel tagozza a homlokzatot. Templomai belsejét szintén egyetlen, arányaiban tökéletes, erőteljesen érvényesülő s szinte szerves egésszé fejlesztett oszloprenddel tagolta s ezzel csarnokai nagyszerű térhatását is hatalmasan fokozta (69. kép). Így a velencei S. Giorgio Maggiore nevű háromhajós, központi négyszögén kupolával betetőzött templomban, amely halála után épült, háromszögletes ormú homlokzatát négy talapzaton álló hatalmas oszlop tagolja. Az 1577-től fogva épült egyhajós Redentore-templom Palladio egyházi épületei sorában a legtökéletesebb. (70. kép). Homlokzatán az oszlopok talapzatok helyett pompás, széles lépcsőn sorakoznak; a mély oldalkápolnák laposabb félormai fölött pedig a főorom is hatásosabban érvényesül, mint az előbbi templom homlokzatán.

Bármily nagyszerű is Palladio alkotásainak építészeti hatása, az ékítmények s minden szín hiánya, amelyet építészeti koncepcióinak kizárólagos érvényesülése kedvéért mellőz, még fokozza templomai belsejének minden nagyszerűsége mellett is józan, hideg hatását. Pedig az ornamentika terén a Cinquecento sem maradt a XV. század mögött. Az aranykorban a Quattrocento kiapadhatatlan képzeletre valló arabeszkjei tovább fejlődnek s motivumaikban erősebb formáikkal és azok festőibb csoportosításában nem kevesebb változatosságot mutatnak, mint az előző korszakban. Az egyideig tovább fejlődő arabeszk pompáját azonban a Cinquecento mesterei ugyancsak fölülmulják az úgynevezett groteszk díszítéssel, amelynek mintáit főleg a római Titus-fürdők és császári paloták akkoriban félig a föld alá temetett s így barlangszerű helyiségeinek díszítéséről lesték el. A kandeláberekből, vázákból kiinduló indákból, gyümölcsfüzérekből, medaillonokból, maszkokból, az indák közé szőtt apró alakokból és apró épületek képeiből összerótt festett és stukko-domborművű groteszk ékítményeket Ráfael és iskolája fejlesztette a legnagyobb s az antik római mintákat is meghaladó tökéletességre. Legszebb példáival a Vatikán Ráfaelről elnevezett loggiáiban találkozunk (71. kép). Csakhamar ezután azonban a díszítő művészet beleún a részletekbe való szeretetteljes elmélyedésbe s az ékítmények és figurális elemek közötti helyes arányok mérlegelésére sem vet ügyet. Az építészet mind erőteljesebbé váló tagozásának megfelelően a díszítés is egyre plasztikusabb hatásokat keres s a homlokzatokat domborművekkel, szobrokkal vagy ezek szürkében festett utánzataival, a termeket egyre nehézkesebb, festetlen vagy csak festmények keretéül szolgáló s hol fehér, hol aranyozott stukkomennyezetekkel és stukkodíszítésű keretekbe foglalt sima falmezőkkel gyarapítja. A díszítés motivumai egyre keresettebbek s, miként a kései renaissance palotáinak méltatása kapcsán is láttuk, maga a díszítő művészet hatást hajhászó törekvéseivel, az építészetnél is hamarább barokká válik.

Divald Kornél.



71. kép. Groteszk diszítés Ráfael vatikáni loggiáiból Rómában.

72. kép. Az assisi szent Ferenc templom és kolostor.

MÁSODIK RÉSZ.

A TRECENTO FESTÉSZETE ÉS SZOBRÁSZATA.

I. AZ ASSISI SZENT FERENC TEMPLOM.

1226 október 3-án este húnyta le szemeit örökre Assisi Ferenc a Portiuncula-kápolna mellett levő kis cellájában. Nem egészen két évvel később IX. Gergely pápa szentté avatta (1228. júl. 16.). S a földi gazdagság és földi pompa ellen küzdő szent tetemét hatalmába keríti a kegyelet. Aki roskadozó kápolnákat választott templomul, szűk kolduskunyhókat lakásul, aki semmit sem akart tulajdonának, mert a tulajdont bűnnek érezte: az Isten Szegényének nélkülözésektől elgyötört teste számára hívei pompás kettős templomot emelnek, az egyház hatalmának, gazdagságának büszke jeléül (72. kép). A templomépítésnek Szent Ferenc kíméletlen híve és lelkiekben ellentéte, a minden érzelgősségtől ment, erélyes, gyakorlatias Éliás testvér volt a mozgatója. A szent holttestét egyelőre az assisi San Giorgio-ban helyezték el, de Éliás már 1228 márciusában, a szentté avatás előtt, kapott területet a sírtemplom építésére. A szenttéavatást követő napon, július 17-én tették le az új templom alapkövét.

Az építés kezdetben gyorsan haladt; az alsó templom valószínűleg már két év mulva készen volt; tovább húzódott a felső templom építése, melyet IV. Ince pápa 1253-ban szentelt be. Az időkülönbség az épületen szemmel látható; az alsó templom (73. kép) formákban és térhatásban még majdnem teljesen román; erőteljes, de nyomott és misztikus; a felső templom (74. kép) már a francia gótika hatását mutatja; könnyed, magas és világos. A különbség oly nagy, hogy a huszonöt évi időköz magában tán meg sem magyarázza; valószínű, hogy a két

templom építése közben az építész személyében is történt változás; az alsó templomot egy régebbi, a múlthoz ragaszkodó művész tervezte, a felsőt valaki, aki az új francia iskolából került ki.

Bármily nevezetes is architektonikus szempontból Olaszországnak ez első nagyobb csúcsíves építkezése, igazi jelentőségét mégis csak belső freskó-díszének köszönheti. Ahogy ez a kettős templom ránkmaradt, festett díszének szinte kimerithetetlen gazdagságával, belső színhatásának nemes összhangjával: a középkori olasz művészetnek páratlan emléke. Első pillanatra úgy tetszik, mintha e színfoltok

73. kép. Az assisi alsó templom.

csak az épület harmóniáját szolgálnák, mintha önálló jelentés nélkül, csupán dekorativ célzattal osztattak volna szét a falakon, annyira egységesek és egybeolvadók a belső tér hangulatával, annyira szőnyegszerű az összhatásuk. Szinte érthetetlen, hogy e foltnégyszögek és háromszögek mindegyike külön életet él, mindegyiküknek külön mondanivalója van. Pedig e falakon tanult meg az olasz festészet beszélni. Több mint száz éven át idehitták a legkiválóbb festőket, s aki Rómában, Firenzében vagy Sienában föltűnt, itt is kipróbálta ecsetjét. Nyomon követhetjük itt az olasz festészet fejlődését, első durva dadogásaitól kezdve, a román művészet fönséges páthoszán s a gótikus festészet pszichológiai realizmusán át egész a későbbi gótika érzelmes lírájáig.

74. kép. Az assisi felső templom.

75. kép. CIMABUE: Madonna trónon és Szt. Ferenc. (Falkép, Assisi, alsó templom.)

Az alsó templom hosszanti falain, melyeken később, a kápolnák hozzáépítésekor, nyilásokat törtek, vannak a legrégibb freskók romjai. 1236 körül készülhettek ezek. Szerzőjük bizonytalan. Szent Ferenc életét beszélik el, jeleneteit párhuzamba állítva Krisztus kínszenvedésének jeleneteivel. A fölismerhető jelenetek egyrészt: Ferenc leveti ruháit és a püspök köpenyébe takarózik, III. Ince álma a Laterán támaszáról, Ferenc a madaraknak prédikál, a stigmatizáció, a Szent halála, — másrészt: a kereszt felállítása, a keresztrefeszítés, a levétel a keresztről, a sírbatétel. Milyen glória vehette körül Szent Ferencet, ha halála után alig tiz évvel életét a Megváltóéval párhuzamban beszélik el e falképek! Az exaltáció azonban csak ebben nyilvánul; a festészet eszközei még sokkal kezdetlege sebbek, nyelve még sokkal dadogóbb, semhogy lelkesültségé nek magukkal az ábrázolásokkal tudna kifejezést adni.

76. kép. Cimabue tanitványa: Ábrahám áldozata. (Falkép, Assisi, felső templom.)

Az első mester, aki az olasz festészet nyelvét megoldotta, kinek művei, noha romok, romjaikban még ma is elragadnak, Cimabue volt. Az alsó templom északi kereszthajójában van hires freskója, Madonna a trónon, melyet négy angyal tart; jobboldalt Szent Ferenc álló alakja (baloldalt valószínűleg Páduai Szent Antal alakja állott, de ezt a részt később megcsonkitották). A festmény (75. kép) elég kopott, romlott, csonka állapotban maradt ránk, de így is, szinezésének meleg barna tónusában, a fejek szelid és mégis erőteljes szépségében, az egész fölépités komoly fönségében valami ellenállhatlan varázs rejlik. Cimabue 1272 óta Rómában volt, onnét hivták Assisibe; az antik szobrok s a római keresztény mozaikok fönségén nevelt szemmel alkotta itt mesterműveit. E Madonna a román stilusnak legnagyobb festészeti alkotása; méltó párja azoknak a szobormüveknek, melyeket e században az északi népek művészete hozott létre.

Cimabue festette ki a felső templom kereszthajóját és szentélyzáradékát is. Kétszer festette meg a keresztrefeszitést, a kereszthajó két ágában; a kórusban ülő barátoknak igy mindig szemük előtt lehetett az a jelenet, melyet a rend alapitója folyton szeme előtt tartott. Az északi kereszthajót Szent Péter életéből vett jelenetekkel, a délit öt apokaliptikus jelenettel diszitette; az

apsisban pedig Mária utolsó perceit, halálát, mennybemenetelét és megkoronáztatását ábrázolta.

77. kép. Cavallini Pietro (?): Izsák áldása. (Falkép, Assisi, felső templom.)

E freskók nagyrészt annyira tönkrementek, hogy csak az ábrázolás tárgyát ismerhetjük fel bennük, a megoldást, a formákat már csak sejthetjük, művészi hatásukról, művészi értékükről pedig alig beszélhetünk. Csak a Keresztrefeszítés két ábrázolása kerülte ki e gyászos sorsot. Főleg a déli keresztágban lévő hat még ma is elemi erővel. Pedig ezt is kegyetlenül megviselte az idő s a restaurátorok kíméletlensége. Az alap megfeketedett s kiütött, úgy hogy a világos részek teljesen feketévé váltak; az egész egy fotográfiai negatívhoz hasonlít. De ha a szem kissé hozzászokott, a formák megelevenednek s beszédesekké válnak. Elénk tárul a golgothai jelenet egész emberfölötti tragikumában. A művész szakított a hagyományos ábrázolás sémájával s a lelkében elképzelt jelenetet elemi erővel vetette a falra. A keresztfára szegezve fájdalmas ívben hajlik meg Krisztus elkínzott athléta teste. Feje szomorúan hajlik vállára. Körülötte az angyalok síró, jajgató raja röpköd. Lent balról áll Magdolna s két karját a kétségbeesés vad kifejezésével nyujtja az ég felé. Mellette Szent János, mély csöndes fájdalomba merülve szorítja meg az egyik Mária kezét. A Madonna körmeivel tépi elgyötört arcát. Szent Ferenc a kereszt elé borult s a földet csókolja. Balról pedig a papok, íródeákok, farizeusok csúf tömege előtt a százados áll, kinyujtott jobbjával a keresztre mutat s harsányan hirdeti: Bizonyára Istennek fia volt ez! — E festményben egy rendkívüli egyéniség merészsége és szenvedélyessége párosul a román formalátás nagyszerűségével, s diadalmas páthoszának még a későbbi, a klasszikus, a pathetikus olasz festészetben is kevés méltó

78. kép. Torriti Jacopo (?): Judás csókja. Részlet. (Falkép, Assisi, felső templom.)

versenytársa akad. E grandiózus formák szinte lekívánkoznak az alsó templomba ; itt fönn, mintha némi ellentét volna köztük s az épület kecses könnyedsége között. Az építész megelőzte korát s az olasz festészet csak több mint egy emberöltő után kezdi utólérni.

A hajó oldalfalainak felső részén, az ablakokat szegélyző mezőkön freskók sorozata vonul végig, melyek, amennyire róluk mai állapotukban ítélni lehet, már mintha új idők fuvallatát éreztetnék. A jobb falon jelenetek a Genesisből, baloldalt Krisztus életéből. A formák még itt is a régiek, sőt egyes ábrázolásokon, mint például *Ábrahám áldozata* jelenetén (76. kép) a román páthosz teljes erejében érvényesül ; másutt azonban a pathetikus hang nyugodt elbeszéléssé halkul ; a hatalmas formák megenyhülnek és köznapiabbakká válnak ; a vonalak lendülete helyett a szereplő alakok világos lelki kapcsolata hat. Első nyomai egy új fölfogásnak. A jobboldali fal bibliai sorozata bizonyára Pietro Cavallini vezetése alatt készült ; egyik-másik képen, mint *Izsák áldásá*-n (77. kép) tán a mester keze is fölismerhető. A baloldali fal képei nagyrészt teljesen tönkrementek ; a fölismerhető jelenetek közül (Venturi kutatásai és megállapításai szerint) *Krisztus siratása* és *Mária Krisztus sírjánál* a túlsó fal képeihez, Cavallini típusaihoz csatolódnak, míg a *Jézus születése,* a *Kánai menyegző* és *Judás csókja* (78. kép) egy másik római mester, Jacopo Torriti formáira emlékeztetnek. A boltozat dísze is római mesterek műve ; a keresztnégyzet fölötti boltozaton a négy evangelista látható, Cimabue modorában ; a második szakasz keresztboltozatát a Megváltó, a Madonna, Keresztelő Szent János és Szent Ferenc mellképeivel talán Jacopo Torriti díszítette ; az utolsó szakasz boltozatán ábrázolt négy egyházatya pedig Filippo Rusuti-nak tulajdonítható. Adatok és emlékek elégtelensége folytán e művészek egymáshoz való viszonyáról nincs tiszta képünk, s csak föltevés, ha azt hisszük, hogy Cimabue volt a vezető mester, hogy Cavallini, Torriti és Rusuti fiatalabb művészek és tanítványai voltak, kiket tán ő hozott magával Rómából, s kik, midőn őt a kereszthajó s az apsis kifestése után más feladatok máshová szólították, itt maradtak s önállóan, bizonyára Cavallini vezetése alatt folytatták a munkát a hajó kifestésével.* A felső templom hajójának kifestése még távolról sem lehetett befejezve, valószínűleg csak a jobboldali fal felső része volt készen s a baloldalon fönt néhány jelenet megkezdve, midőn Cavallini-t, a fiatal római mesterek közt a legmonumentálisabbat, 1285 előtt, de tán már 1282-ben Bartolommeo apát Rómába szólította, a San Paolo fuori le mura-nak bibliai freskókkal való díszítésére. 1272-ben Cimabue még Rómában volt, 1285-ben már Cavallini ismét Rómában, tehát ez időközben, sőt valószínűleg 1273 és 1282 közé esik az assisi felső templom kifestésének első korszaka.

Az alkalom szinte csábító a föltevés tovább fűzésére, hogy Cimabue s a

* Pietro Cavallini egyénisége a római S. Ceciliában újabban felfedezett freskói alapján világosabbá lett előttünk s ma már általán azt hiszik, hogy ő az olasz festészet új korszakának első harcosa. Ő szakít a román művészet pathetikus szépségével s a való élet és a lelki kapcsolatok ábrázolását tűzi ki az elbeszélő festészet céljául. Ő Giotto-nak s a Trecento festészetének első mestere.

társainál idősebb vagy tartózkodóbb CAVALLINI távozása után most már Assisiben teljesen a fiataloké lett a tér. Az ő alkotásuk az oldalfalak alsó felén, az ablakok alatt végighúzódó híres freskósor. E sorozat huszonnyolc képben mondja el assisii Szent Ferenc életét. A freskók a következő jeleneteket ábrázolják:

I. Szent Ferenc lábai elé egy szegény ember Assisi piacán köpenyét teríti.
II. Szent Ferenc egy szegénynek ajándékozza köpönyegét.
III. Szent Ferenc álmában egy fegyverekkel díszített palotát lát.
IV. Szent Ferenc a félig romba dűlt San Damiano templomban imádkozik.
V. Szent Ferenc visszaadja ruháit atyjának, Bernardone-nek.
VI. III. Ince pápa látomása: Szent Ferenc, mint a düledező Laterán támasza.
VII. III. Ince pápa elfogadja a rend reguláit.
VIII. Szent Ferenc tüzes szekéren jelenik meg a barátoknak.
IX. Leó testvér látja a Ferencnek és más szenteknek szánt székeket a mennyekben.
X. Szent Ferenc kiűzi az ördögöket Arezzo városából.
XI. Szent Ferenc a szultán előtt.
XII. Szent Ferenc eksztázisban Istennel beszél.
XIII. A greccio-i jászol.
XIV. Szent Ferenc vizet fakaszt a sziklából.
XV. Szent Ferenc a madaraknak prédikál.
XVI. A celano-i lovag halála (79. kép).
XVII. Szent Ferenc prédikációja III. Honorius pápa előtt.
XVIII. Az arles-i barátok látomása.
XIX. Szent Ferenc stigmatizációja.
XX. A Szent temetése.
XXI. Ágoston barát és Guido püspök látomása.
XXII. A hitetlen Girolamo meggyőződik a stigmatizáció valóságáról.
XXIII. A klarisszák San Damiano előtt siratják Szent Ferencet.
XXIV. Ferenc szentté avatása. Töredék.
XXV. IX. Gergely pápa látomása.
XXVI. Szent Ferenc meggyógyítja egy halálra sebzett hívét.
XXVII. A Szent Ferenc által életre keltett asszony meggyónja bűnét.
XXVIII. Szent Ferenc kiszabadítja börtönéből az eretnekséggel vádolt assisi Pétert (80. kép).

E sorozatot Vasari óta GIOTTO-nak szokás tulajdonítani. De a kritika a legutóbbi időkben ezt a hagyományt alaposan megingatta. Beható elemzéssel kétségtelenné tette, hogy a sorozat több kéz műve s legalább az utolsó négy freskó szerzőjét elég határozottsággal ismerte föl ugyanabban a mesterben, mint aki az Uffizi képtár ú. n. Cecilia-oltárképét festette. Hogy a sorozat mely képei tekinthetők Giotto sajátkezű műveinek, kétséges; a különböző vélemények csak abban egyeznek, hogy kettőt, ú. m. a XVI. és a XIX. freskót, a celanói lovag

halálát és a Szent Ferenc stigmatizációját egyértelműleg neki tulajdonítják. De ha e híres freskósor több kéz műve is, s ha nem is állapítható meg kétségtelen határozottsággal, hogy melyek Giotto sajátkezű munkái, az bizonyos, hogy e sorozat a fölötte elvonuló freskósorral szemben egy hatalmas lépést jelent előre,

79. kép. Giotto (?): A celanói lovag halála. (XVI. freskó.)
(Falkép, Assisi, felső templom.)

az új stilus, az új felfogás irányában. Bizonyos az is, hogy e sorozaton egységes szellem uralkodik, s hogy ez egységet és újságot ma sem hozhatjuk más nevével kapcsolatba, mint Giottóéval.

E sorozat valóra váltja azt, amit Cavallini freskói csak félénken igértek. Technikában és fölfogásban, külső megjelenésben és belső tartalomban szinte ellentéte a román művészetnek. Annak mély szineivel szemben világos, élénk; annak dekorativ vonalvezetésével szemben szinte szögletes. A páthoszt egyszerű, majdnem rideg józanság váltja föl; a szépséget kíméletlen valóhűség. De a régebbi művészet egyhangúságával szemben ezek a világos szinek, szögletes

vonalak, ez a józanság és valóhűség az életnek s az emberi léleknek meglepően változatos képét nyújtja. A román művészet szempontjából az új irányt naturalizmusnak lehetne nevezni; s csak ha mai álláspontunkból nézünk rá vissza, látjuk, mennyire távol van még e művészet a naturalizmustól, a természet közvetlen utánzásától. E festészet még emlékképekből táplálkozik, de csodálatosan

80. kép. A Cecilia-Oltár Mestere: Szent Ferenc kiszabadítja assisi Pétert (XXVIII. freskó). (Falkép, Assisi, felső templom.)

friss emlékképekkel gyönyörűen tud elbeszélni s megkapóan világít be a lélek mélységébe. E tekintetben a sorozatnak talán legjelentősebb képe a XVI-ik, a *Celanói lovag halála* (79. kép).

E sorozattal a felső templom festészeti díszítése befejeződött. Most ismét az alsó templom került sorra, ahol üres falak s főleg újonnan épített kápolnák vártak díszítésükre.

A Magdolna-kápolna freskóit részben Giotto maga festette. Egészen az ő keze munkája a *Lázár föltámasztása* (81. kép), részben a *Lakoma a farizeus házában* és a *Noli me tangere*. Nagy valószínűséggel neki tulajdonítható az a

kép is, melyen a kápolna építtetője, Tebaldo Pontano püspök van ábrázolva, amint térdre esve, védőszentje, Szent Magdolna kezét megragadja. De a kápolna többi képei is, noha csak tanítványok munkái, a mester szellemét éreztetik. E kápolnát Giotto 1318 és 1328 között festhette és hatalmas freskóiban férfikora érett művészetét nyújtja nekünk.

Giotto követői között két határozottan fölismerhető egyéniség van, kiknek nevét mindeddig nem tudjuk: az egyik a már említett S. Cecilia-oltár mestere,

81. kép. Giotto: Lázár feltámasztása. (Falkép, Assisi, alsó templom, Magdolna-kápolna.)

ki, mint láttuk, a felső templom Szent Ferenc sorozatának utolsó képeit festette s kinek az alsó templombeli S. Sacramento kápolna freskóit némi valószínűséggel tulajdoníthatjuk; a másik egy szelíd, érzelmes mester, ki sok tekintetben hasonlít Bernardo Daddihoz, s kinek legjellemzőbb munkája az alsó templom keresztnégyzetének boltozatán a három franciskánus erény allegóriája (82. kép) és *Szent Ferenc glóriája*. Tőle való még a kereszthajó jobb ágában: *Szent Ferenc két csodatétele* s neki tulajdonítható a *Keresztrefeszítés* s az *Angyali üdvözlet* is.

Giotto-n és tanítványain kívül a sienaiak is hozzájárultak a templom díszítéséhez: Pietro Lorenzetti-nek néhány freskóját látjuk a kereszthajóban;

82. kép. Az ALLEGORIÁK MESTERE: A Szegénység. (Falkép, Assisi, alsó templom).

Simone Martini a Szent Mártonnak ajánlott kápolnában festette meg tíz képben a szent életét. E freskók 1322-től 1326-ig készültek. A fiatal művész még nem olyan határozott és biztos, mint későbbi műveiben; de jellemző vonásaival már itt is találkozunk; a típusok föltűnő nemességével és szépségével, a ruhák pompázó gazdagságával, a színek zománcos ragyogásával és tisztaságával.

A trecento későbbi korszakát Szt. Katalin kápolnája képviseli, melyet Andrea Da Bologna festett ki 1368-ban.

A XIII. és XIV. századból származó képes üvegablakok egészítik ki a kettős templom díszét. A quattro- és a cinquecentónak már alig maradt mit hozzátennie, s a templom máig is teljesen megőrizte középkori jellegét. Hatalmas emléke a középkori polychromiának s az egyetlen hely, hol az olasz festészet első korszaka teljes nagyságában és másfélszázados gazdagságában tárul szemünk elé.

II. GIOTTO.

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui è oscura.

Így ír Dante, Cimabue és Giotto kortársa, alig pár évvel Cimabue halála után. Tehát az ifjabb művész teljesen elhomályosította az öregebb hírnevét, pedig ez azt hitte, hogy első a festészet terén. Az olasz festészetnek most megindult gyors fejlődésében minden nap meghozta újságát; láttuk az assisi felső templomban, az olasz festészet e gyermekkori naplójában, mily gyökeresen alakultak át pár év alatt a művészet fölfogása és kifejező eszközei. Amint északon a csúcsíves építés annyira divatba jött, hogy szinte rombolni kezdte a román stílű emlékeket, úgy szorította ki Olaszországban az új festői stílus valószerűsége a régebbi irány páthoszát. Cimabuet már Cavallini legyőzte; s Cavallini köréből diadalmasan emelkedik ki az új irány legmerészebb újítója s nagy genieje: Giotto.

Hihetetlenül kevés, amit életéről tudunk. Születési éve sem bizonyos; talán 1266, Vasari szerint 1276. Néhány szűkszavú okiratból kell kihalásznunk az életére vonatkozó néhány kis adatot; a nevéhez fűzött hagyományokról hamar kitűnik, hogy legendák, melyeknek nincs semmi hitelük. Halála napját tudjuk: 1337 január 8-ika. De amit kortársai elmulasztottak följegyezni, azt pótolják ránkmaradt művei.

Már láttuk, hogy első műveit, önállósodó egyénisége első nyomait Assisiben kell keresnünk, a Szent Ferenc legenda képei közt. Állítólag Fra Giovanni di Muro della Marca, aki 1296-ban volt a franciskánusok generálisa, hitta oda. Valószínűleg 1298-ban ment Rómába, ahol, mint Ghiberti mondja, «*Szent Péter hajójá*-t mozaikban ábrázolta, Szent Péter kápolnáját és oltárképét pedig saját kezével festette».

A *Szent Péter hajója* — a *Navicella* mozaikja, — mely a római Szent Péter templom előcsarnokában van, az idők folyamán annyira átjavíttatott és átalakult,

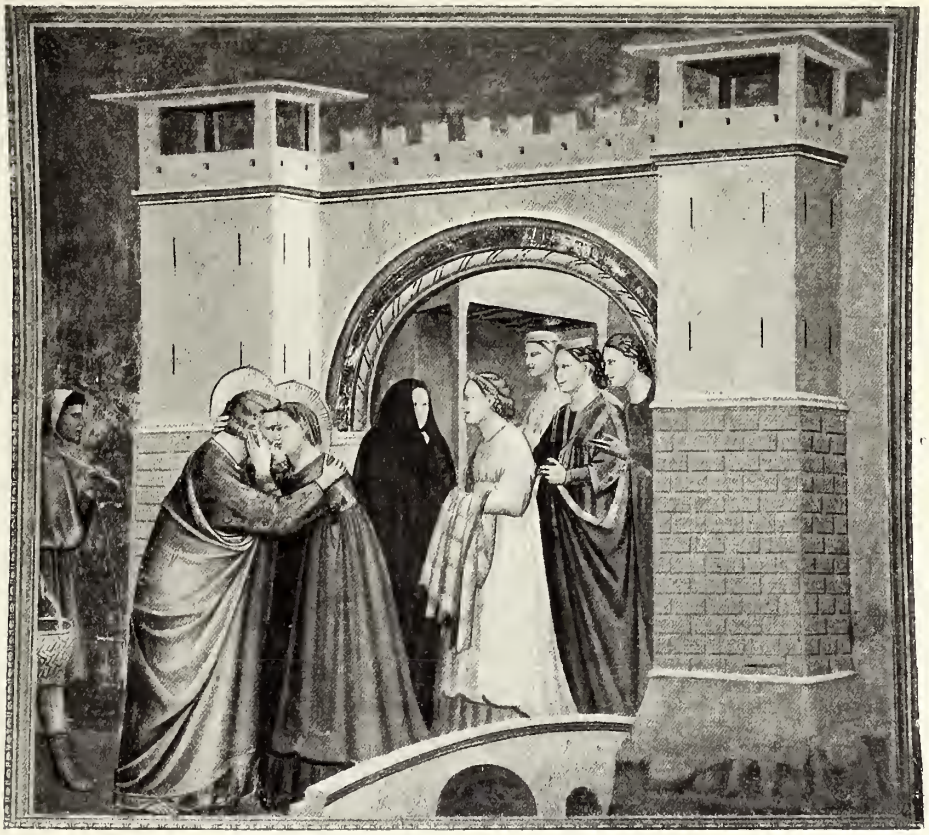
hogy Giotto művészete föl sem ismerhető benne. A freskók elvesztek, az oltárkép pedig, ma a Szent Péter sekrestyéjében, kétségtelenül később, a XIV. század elején keletkezett csak, s valószínűleg nagyrészt Giotto egy segédjének munkája. Az 1300. év emléke az a freskó, melynek töredéke még ma is látható Rómában, a San Giovanni in Laterano-ban: *VIII. Bonifác, amint a szent esztendőt proklamálja.* Rom és töredék, de ebben az állapotában is meglep benne az arcképszerűség fejlettsége.

83. kép. Giotto: Joachim kibujdosik a pásztorok közé.
(Falkép, Padova, Arena kápolna.)

1305—6 körül festette Padovában az Aréna-kápolna freskóit, férfikora legszebb s ránk legteljesebben maradt művét, Enrico Scrovegni megrendelésére, a ki ott, a régi római amphitheatrum romjai közt épittette palotáját s a kápolnát. Az oldalfalakon és a szentélyt elzáró diadalíven Mária és Krisztus életének jeleneteit, a bejárati falon az utolsó ítéletet festette, az oldalfalak alján az Erények és a Bűnök allegóriát helyezte egymással szembe. Az aranycsillagos kék menynyezetet Krisztus, Mária és szentek medaillonjaival díszítette. A derűs, világos szinek összhatása nyugodt és vidám, s ha az assisi templom freskódiszének

szinte áttekinthetetlen gazdagsága és változatossága az olasz festészet egy századának hatalmas küzdelmeit vázolja, az Aréna-kápolna zárt egysége és világos áttekinthetősége, egyetlen művésznek, de kora legnagyobb művészének egyéniségét tárja elénk.

A S. Maria dell' Arena freskóinak egymásutánja a következő:



84. kép. Giotto: Anna és Joachim találkoznak az Arany kapunál.
(Falkép, Padova, Arena-kápolna.)

I. Szent Joachim kiűzetése a templomból.
II. Joachim kimegy a pásztorok közé (83. kép).
III. Szent Anna látomása.
IV. Joachim áldozata.
V. Joachimnak az angyal Mária születését jövendöli.
VI. Anna és Joachim találkoznak az Arany kapunál (84. kép).
VII. Mária születése.
VIII. Mária bemutatása a templomban.

IX. Mária kérői vesszeiket átadják a főpapnak.
X. A kérők várakozása.
XI. Mária esküvője.
XII. Mária Szent József házába megy.
XIII. Az Úr elküldi Gábriel arkangyalt. (A diadaliv felső mezejében.)
XIV—XV. Angyali üdvözlet. (A diadaliv két sarkában.)

85. kép. Giotto: Krisztus siratása. (Falkép, Padova, Arena-kápolna.)

XVI. Mária meglátogatja Erzsébetet.
XVII. Jézus születése.
XVIII. A három királyok imádása.
XIX. A kis Jézus bemutatása a templomban.
XX. Menekülés Egyiptomba.
XXI. A betlehemi gyermekölés.
XXII. A gyermek Jézus vitatkozik a tanítókkal.
XXIII. Krisztus kereszteltetése.
XXIV. A kánai menyegző.

XXV. Lázár föltámasztása.
XXVI. Krisztus bevonulása Jeruzsálembe.
XXVII. A kufárok kiűzetése a templomból.
XXVIII. Judás alkuja.
XXIX. Az utolsó vacsora.
XXX. A lábmosás.

86. kép. Giotto: Noli me tangere. (Falkép, Padova, Arena-kápolna.)

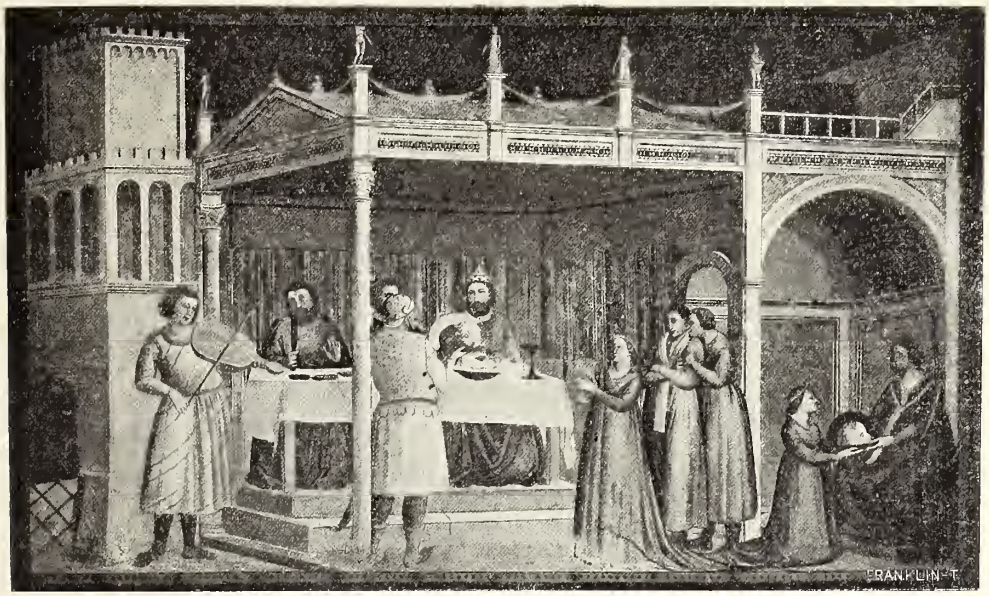
XXXI. Az árulás.
XXXII. Krisztus Kaifás előtt.
XXXIII. Krisztus gúnyoltatása és ostoroztatása.
XXXIV. Krisztus viszi a keresztet a Golgothára.
XXXV. Keresztrefeszítés.
XXXVI. Krisztus siratása (85. kép).
XXXVII. Noli me tangere (86. kép).
XXXVIII. Krisztus mennybemenetele.
XXXIX. Az Utolsó Itélet. (A bejárati falon.)

E sorozat Giotto művészetét már teljes kialakultságában mutatja. Annyira más, mint az assisi freskók, hogy szinte nehéz azokat vele kapcsolatba hozni. Ép e teljesen hiteles padovai freskók alapján állapithatjuk meg, hogy az assisi freskók jórésze nem Giotto, hanem részint egykorú, részint későbbi festők műve. Míg Assisiben a tér befelé terjesztésének, a harmadik dimenzió ábrázolásának tendenciája a sorozat második felében nyilvánvaló, addig Padovában Giotto a befelé terjedésnek nagyon kis mértékével megelégszik, s alakjait elől, egy keskeny térben, mint valami kis színpadon helyezi el. Amott erősebb a festőiségre való törekvés; egyes festmények (pl. XX., XXII., XXIII.) a csoportokat a festőiségnek valóban meglepő fokával állitják elő; itt inkább az egyes alakok zárt, plasztikai körülhatároltságán van a súly. Ezzel párhuzamban itt, Giotto freskóin sokkal erősebb a szépségre való törekvés, mind az arcon, mind a drapéria ábrázolásában; határozottabb és világosabb a kompozició, mélyebb és megkapóbb a lelki élet kifejezésre juttatása. Ami már Cavallini műveiben mint törekvés fellépett, az itt eléri tetőpontját: a lélekállapot minden árnyalatának, minden mélységének szinte megfoghatatlanul biztos ábrázolása. Mily megragadó Joachim bánatos elmerülése, mikor elbujdosik a pásztoraihoz (83. kép), az angyal ünnepélyes és mégis barátságos megjelenése az áldozatnál (IV. sz.), Szent Anna odaadó anyai boldogsága az aranykapui találkozásnál (84. kép), a kérők izgatott várakozása (X. sz.), a Madonna szent komolysága az Angyali Üdvözletben (XV. sz.), Krisztus csodálatosan átszellemült tekintete kereszteltetésekor (XXIII. sz.), a legkülönbözőbb lélekállapotok megragadó rajza Lázár föltámasztásában (XXV. sz.), Jézus tekintete, mellyel az őt megcsókoló Judás szemébe néz (XXVIII. sz.), a fájdalom hosszú skálája a csöndes elborultságtól a kétségbeesés vad kitöréseig Krisztus siratásakor (85. kép) stb. stb. Az emberi szinjáték minden gazdagsága elénk tárul a festett falakról, mindenesetre először, mióta az antik világ romba dőlt, talán először, mióta az ember egyáltalán vonallal és színnel beszélni próbált embertársaihoz.

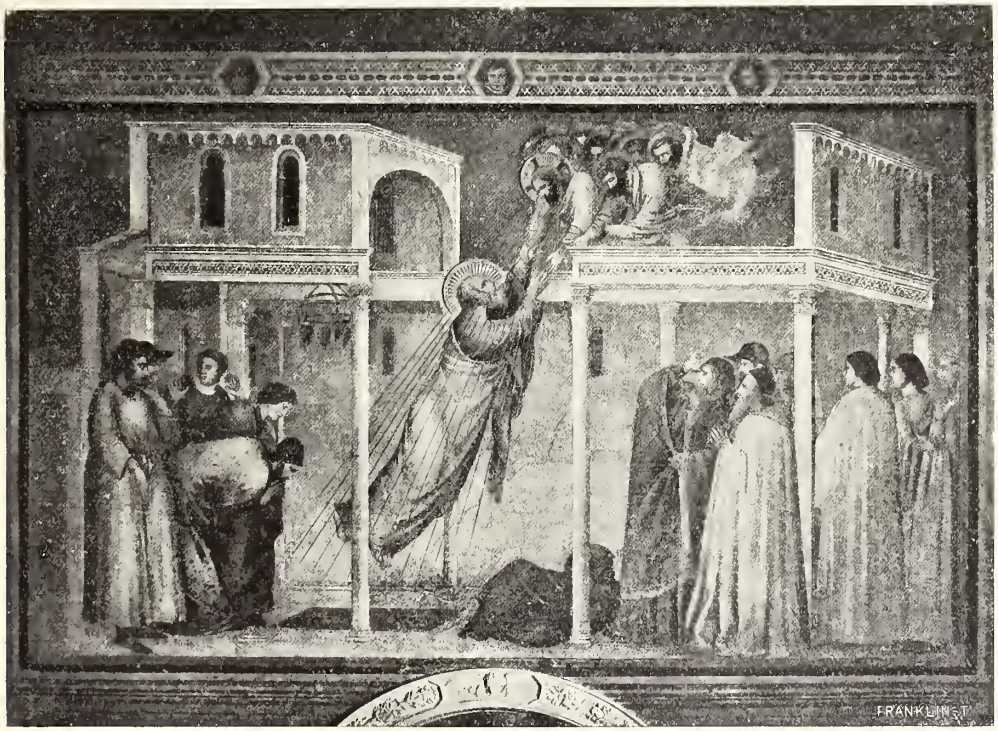
Padovai freskói után Giotto elismerten Itália első mestere. Nápolytól Veronáig mindenüvé hitták, de munkái nagy része réges-régen tönkrement. Csak Firenzében, a Santa Croce két kápolnájában maradtak meg freskósorai a mészréteg alatt, mely annyi régi falképet takart el ellenséges idők elől és mentett meg kegyeletesebb korok számára.

A Bardi-kápolnában hat jelenetet festett meg Szent Ferenc életéből. 1. Szent Ferenc eldobja ruháit; 2. Szt. Ferenc a pápa előtt; 3. A szultán előtt; 4. Arlesban; 5. A Szent halála; 6. Megjelenik assisi Guido püspöknek. Amint e hat jelenet Szent Ferenc legendájának összefoglalása, úgy az egyes freskók is az assisi falképek érettebb, tisztultabb, a művész tapasztalatait összefoglaló átdolgozásai. Csak a kompozició egészéről beszélhetünk; a részleteket a modern restaurálás (1853) tönkretette.

A szomszéd kápolna, a Cappella Peruzzi, jobban járt; itt kevesebb látszik a restaurátorból és több Giottóból. A jobboldali falon Evangelista, a baloldalin Keresztelő Szent János története (87. kép). Giotto öregkori hitvallása: egyszerűbb, nagyobb, fönségesebb mindennél, amit eddig alkotott. A tér tágasabb, az épületek



87. kép. Giotto: Heródes lakomája. (Falkép, Firenze, Santa Croce, Peruzzi-kápolna.)



88. kép. Giotto: Evangelista Szt. János mennybemenetele. (Falkép, Firenze, Santa Croce, Peruzzi kápolna.)

hatalmasabbak, a drapéria nemesebb. Az alakok megnőttek. A kéz- és testmozdulatok rendkívül jellemzők; a lelkiek teljesen kifejezésre jutnak. A kompozíció nagyszerű; nem tudni, vajjon a tömegek külső elosztásának vagy belső összekapcsolásának van-e nagyobb része a hatásban? Evangelista Szent János mennybemenetele (88. kép) a legcsudáltabb kép; néhány alakját Michelangelo is lerajzolta magának.

89. kép. Giotto: Madonna a trónuson. (Tempera, Firenze, Akadémia.)

A Giottó-nak tulajdonitott számos függőkép közül csak kettő hiteles: az Arena sekrestyéjében levő feszület és a firenzei Akadémiában levő Madonna (89. kép). A Madonna mellett ott van az Akadémiában Cimabue-é is és összehasonlításra kinálkozik. Olyan a különbség köztük, mint Assisiben a két templom között; Cimabue festménye kerekded vonalú, fönséges, komoly és sötét, mint az altemplom; Giotto-é, mint a felső templom, világos, derült és szökellő vonalú. E két kép két egyéniség és két egész kor különbségét foglalja magában.

III. GIOTTO SZÁZADA.

Az egész XIV. század Giotto hatása alatt áll. Giotto új festő-nyelvet fejlesztett s az olasz festők száz esztendőn át ezen a nyelven szóltak közönségükhöz. Avignontól Sziciliáig templomok és középületek falai megteltek a giotteszk festészet élénk beszédű képeivel. Még ma is, pedig az egykori gazdagságnak csak kis töredéke maradt ránk, hatalmas falterületek fedvék a trecento világos, derült freskóival, de ezt a ránkmaradt töredéket is — Burckhardt szava szerint — ezredévünk legnagyobb emlékei közé kell számítanunk.

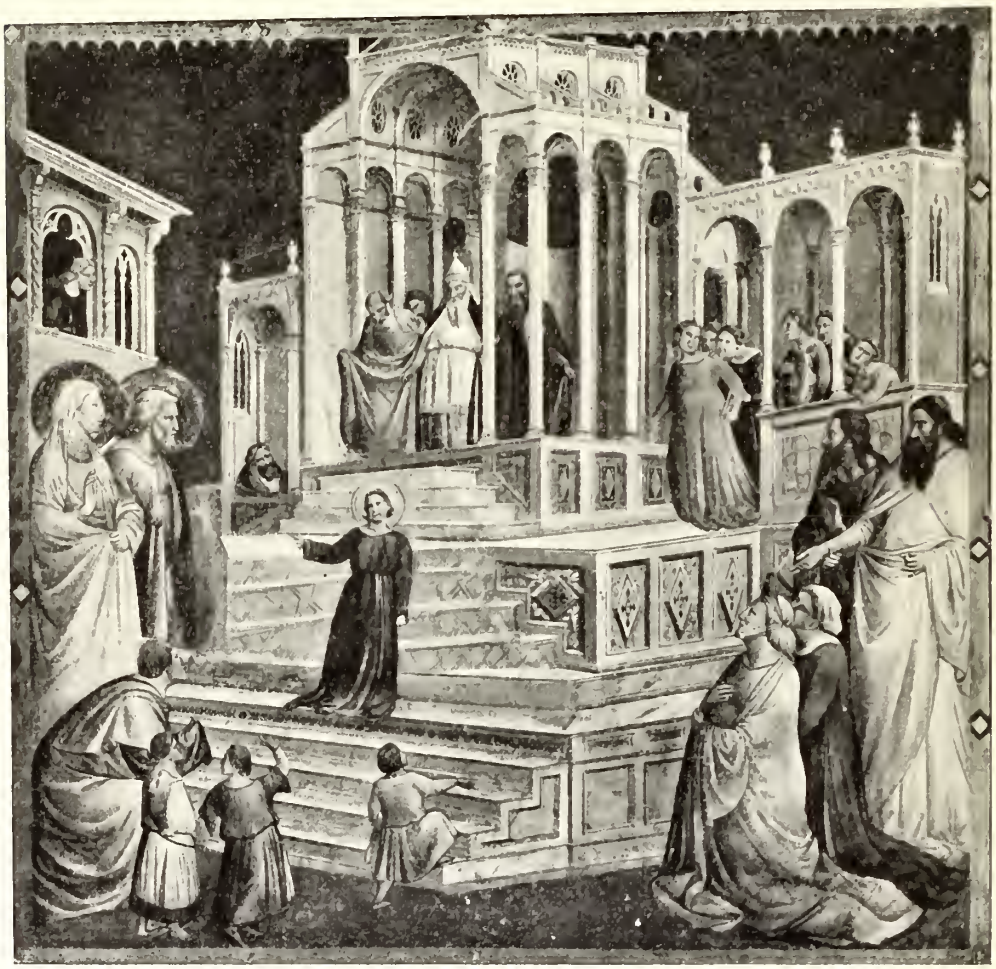
Ez a nagy egységes freskótömeg, mely szinte azt a látszatot kelti, hogy Giotto egy század szellemét nyűgözte le s kényszeritette, hogy az ő szemével lásson és fessen, — közelről tekintve, a fejlődésnek s a változásnak rendkívül gazdag képét mutatja.

A trecento folyamán nagyjából három nemzedéket különböztethetünk meg, melyek mindegyikének meg van a maga külön művészete.

Az első generáció, Giotto kortársai és közvetetlen tanítványai állanak természetesen legközelebb a mesterhez, érzik legjobban az ő hatását. Ezek egészben véve az ő szellemét követik, az ő törekvéseit folytatják s viszik esetleg egy lépéssel tovább, és legfeljebb az ő problémái számára keresnek újabb megoldásokat.

E csoportba tartoznak: a *Szent Cecilia oltár mestere,* kinek freskóit már láttuk Assisiban, kinek Szent Ceciliát ábrázoló oltárképe az Uffiziben van s kinek e művekkel való rokonság alapján még néhány képet tulajdonítanak (*Szent Péter trónon,* Firenze, S. Simone; *Madonna* és *Szent Margit,* Montici, S. Margherita, *Szent Miniatus,* Firenze, S. Miniato) Giotto ifjúkori művészetének követője; — Maso di Banco, kinek fő művei a firenzei Santa Croce S. Silvestro kápolnájának freskói; a jobboldali falon Szent Szilveszter csodatételeinek nemes elbeszélése, Giotto utolsó műveinek stílusában, baloldalt egy síremlék fölött az utolsó ítélet; a lunettákban több jelenet a Szilveszter-legendából. Függőképei: *Pietà* az Uffiziben és *Mária halála* Chantillyben. E két művészhez csatlakozik Bernardo Daddi, ki 1317 és 1350 között munkálkodott, s kinek az olasz és a többi európai képtárak számos függőképét őrzik, a firenzei Santa Croce templomban, a Capella dei Pulciban pedig Szent István és Szent Lőrinc vértanúságát ábrázoló freskói láthatók. Elbeszélő ereje kevés; szelíd, érzelmes egyénisége aprólékos gonddal kidolgozott Madonnáiban, ünnepélyes hatású oltárképeiben érvényesül. Mindezen festőknél nagyobb hatású volt Taddeo Gaddi, Giotto keresztfia. Főműve a Santa Croce Baroncelli-kápolnájában levő freskósor (90. kép). Mária életét beszéli el benne, tudatos ellentétben s mégis világos kapcsolatban Giotto padovai falképeivel. A mozgalmasságot fokozza, szinte túlhajtja; minden erejéből tágít a szűk határokon, melyek közé Giotto a teret, szereplő személyei színpadát szorította. Egyik-másik jelenetben világítási hatásokra törekszik; másutt a sűrű mozgalmas tömeg ábrázolását kísérti meg; kutató, de inkább törekvései érdekesek, mint eredményei kielégítők. Az említett freskókon kívül nevezetesebb

művei: Triptychon, ugyancsak a Baroncelli-kápolnában; triptychon Berlinben, 1334-ből, tizenkét kis kép Krisztus életének és tíz kis kép Szent Ferenc életének ábrázolásával Firenzében, az Akadémiában (ez utóbbi sorozatnak tizenegyedik darabja a berlini Kaiser Friedrich Museum-ban).



90. kép. Taddeo Gaddi: Mária bemutatása a templomban. (Falkép, Firenze, Santa Croce, Baroncelli-kápolna.)

Még egy művészt kell e csoportban megemlitenünk, aki, noha már egyrészt a következő nemzedék szellemét érezteti, másrészt azonban oly közel áll Giottóhoz, hogy művei egészen a legújabb időkig a nagy mester neve alatt szerepeltek. Ez az a névtelen művész, aki az assisi alsótemplom keresztnégyzetének boltozatán a négy süvegre a három franciskánus erény allegóriáját és Szent Ferenc glóriáját festette, s kinek kezét az alsótemplomnak még néhány freskóján

fölismertük. Főműve után az *allegóriák mesteré*-nek nevezhetjük. Egyik assisi freskójából egy gyönyörű fej Ramboux kölni gyűjtőhöz, attól Ipolyi Arnoldhoz került s most az a mi Szépművészeti Múzeumunkban látható (91. kép).

Ezen csoporttal szemben, mely leghívebben ragaszkodott Giotto szellemehez, áll a trecento második generációja, mely a giotteszk formákat új szellemben alakítja át s új tartalom kifejezésére használja. A vezető, iránytszabó művészek Simone di Martino, ki 1315 és 1344 között — és Ambrogio Lorenzetti, ki 1331 és 1347 között dolgozott. Mindkettő sienai s ezért Siena befolyásának szokták tulajdonítani mindazt a változást, ami a Giotto által alapított művészeten a trecento folyamán végbement.

91. kép. Az Allegoriák Mestere: Női fej. Töredék. (Freskó. Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

E változás főképen két irányban mutatkozik. Giotto nemzedéke a tartalmat, a lelkieket teljesen kifejező karakterisztikus formákra és kompozícióra törekedett, az új generációban ezzel szemben a dekoratív hajlandóságok jutnak uralomra. Továbbá míg Giottót és társait a nyugodt elbeszélés, az epikus objektivsége jellemzi, addig az új generáció érzelmes, gyakran szentimentálizmusra hajló, s a szubjektiv érzés sokszor elnyomja a tartalmat. Hasonló változást látunk a két korszak irodalmában is; Dante és Petrarca bizonyság reá, hogy a jelzett változás nem Firenze és Siena, hanem két nemzedék felfogásának különbsége.

Az említett két nagy sienai mester által megindított új szellemben dolgozik a XIV. század középső évtizedeiben Itáliának majd minden jelentékenyebb művésze. Első sorban Nardo di Cione, aki a firenzei S. Maria Novella templom Strozzi-kápolnájában három nagy falon a mennyországot (92. kép), a poklot s az utolsó ítéletet festette meg, 1357 körül. A mennyország szentjeinek és angyalainak édes szépsége még ma is sok gyönyörűség forrása és az új korszak érzelmes lírája mindmáig megőrizte varázsát.

Nardo fivére Andrea, — művész nevén Orcagna — festette a kápolna oltárképét 1357-ben. Főműve, a Santa Maria Novella szentélyének freskói elpusztultak; helyükre Ghirlandaio híres falképei kerültek. Mint festőművészt ennélfogva nem is igen ismerjük, de annyit látunk, hogy felfogása hasonló Nardóéhoz. Kiválóságát ránk maradt építészeti és szobrászati alkotásai bizonyítják.

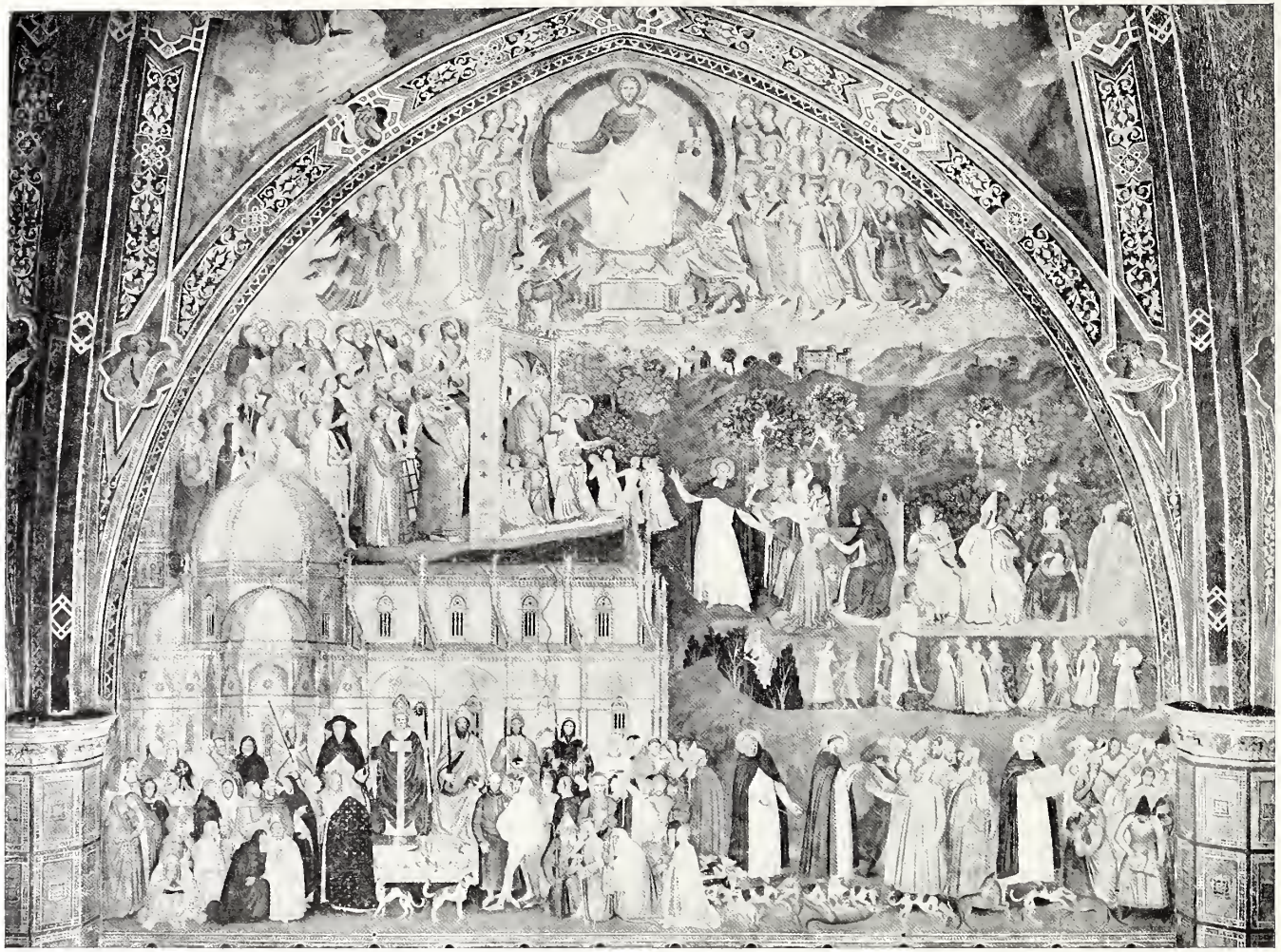
Andrea da Firenze ezen iránynak egyik jelentősebb képviselője. Művei: a pisai Camposantóban három falkép Szt. Rájner életéből vett jelenetekkel; a

Keresztrefeszítés ugyanott s végül neki tulajdonítható a XIV. század olasz festészetének egyik legérdekesebb és legfontosabb alkotása: a firenzei Santa Maria Novella templom «spanyol kápolná»-jának freskói. Az oltárfalon a keresztrefeszítés ábrázolása látható; a keleti falon a dominikánus rend hivatása (93. kép), a nyugatin aquinói Szent Tamás dicsőítése van szimbolikusan ábrázolva. A bejárati oldalon két jelenet Vértanú Szent Péter életéből. A boltozat négy süvegére a *Navicella, Krisztus föltámadása, mennybemenetele,* s a *Szentlélek elbocsáttatása az aposto-*

92. kép. Nardo di Cione: A mennyország. Részlet. (Falkép, Firenze., S. Maria Novella, Strozzi-kápolna.)

lokra van festve. Míg az assisi San Francesco a ferencrendiek szellemét tükrözteti, addig a «spanyol kápolna» a XIV. század másik nagy szerzetesrendjének, a dominikánusoknak világnézetéből meriti tartalmát. A ferencrendi prédikátorok megoldották a festészet nyelvét is, s megtanították a művészetet, hogy egyszerű, világos, a közembernek is érthető képekben beszélje el a szent történeteket; a dominikánusok elvont gondolatok ábrázolását követelték tőle. Meglepő e föladatnak monumentális megoldása a spanyol kápolnában, nem is szólva a részletek számos szépségéről és finomságáról. *Szt. Tamás dicsőítésé*-től egyenes út vezet Ráfáel *Disputá*-jáig.

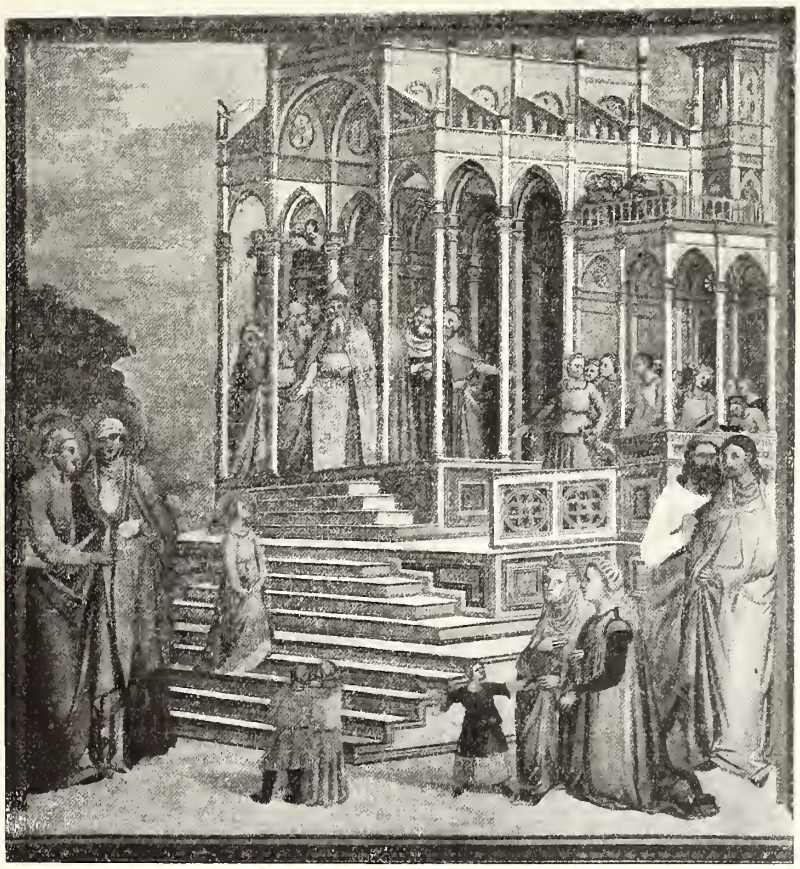
A dominikánus gondolatkör festőjének mutatkozik Francesco Traini is,



93. kép. Andrea da Firenze: A dominikánus rend hivatása. (Falkép, Firenze, S. Maria Novella, spanyol kápolna).

ugyancsak Szent Tamás dicsőítését ábrázoló szimbolikus oltárképében (Pisa, Santa Catarina).

E korszak dekoratív tendenciája termékeny talajra talált a fabrianói Allegretto Nuzi-ban, kinek Fabriano, Macerata, a vatikáni Museo cristiano, Berlin őrzik ilyen irányú Madonna-képeit és Francescuccio Ghissi-ben, kinek unalomig ismétlődő Madonna dell' Umiltá-iban a díszítő törekvés már valósággal túlteng.



94. kép. Giovanni da Milano: Mária bemutatása a templomban. (Falkép, Firenze, S. Croce, Rinuccini-kápolna.)

Viszont működnek ebben az időben és még ezen túl is egyes festők, akik, noha nem tudnak s tán nem is akarnak teljesen elzárkózni az új irány elől, mégis sok tekintetben a régibb, egyszerűbb és férfiasabb szellemhez ragaszkodnak. Ilyen Agnolo di Taddeo Gaddi, ki a firenzei Santa Croceban látható és a kereszt történetét ábrázoló freskósorában elsőrendű elbeszélőnek bizonyul; ilyen Giovanni da Milano, ki ugyancsak a Santa Croceban dolgozott s a Rinuccini kápolnában Mária és Magdolna életét festette meg (94. kép), szemmel láthatóan

Taddeo Gaddi hatása alatt, ilyen továbbá Spinello Aretino, kinek a firenzei San Miniatóban, Arezzóban, a pisai Camposantóban és a sienai Palazzo Pubblicóban levő freskósorai élénk temperamentumról s nagy termékenységről tanúskodnak. Neki és tanítványának Giovanni dal Ponte-nek, egy-egy szép oltárképét őrzi a budapesti Szépművészeti Múzeum (95. és 96. kép).

95. kép. Spinello Aretino: Szent Nemesius és Ker. Szent János. (Tempera. Budapest. Szépművészeti Múzeum.)

E korszak szabadabb szellemének, érzelmes páthoszának, monumentális erejének megragadó kifejezést tudott adni az a névtelen nagy festő, — bizonyára Ambrogio Lorenzetti tanítványa vagy követője — aki a pisai Camposantóban a remeték életét, a poklot, az utolsó ítéletet, a halál diadalmát, a feltámadást, Krisztusnak az apostolok előtt való megjelenését és Krisztus mennybemenetelét festette. E hatalmas festménysorozatot úgy tekinthetjük, mint a trecento második nemzedéke művészetének összefoglalását.

A XIV. század utolsó harmadában még elhatározóbb változáson megy át a művészet. Eddig minden festészet emlékképek reprodukálása volt s ha meg volt is a törekvés ez emlékképeknek minél valószínűbb, minél meglepőbb előállitására, a valóság közvetetlen leirására nem gondoltak. A trecento harmadik nemzedéke ezt az újitást, a valóság közvetetlen leirását hozza, ha még csak részletekre vonatkozólag és bátortalanul is, s e végtelenül fontos újításával veti meg alapját a festészet további fejlődésének. A vezető mesterek: Antonio Veneziano, Avanzo és Altichiero.

Antonio Veneziano 1384-től 1386-ig festette a pisai Camposantóban Szent Rájner életét tárgyaló három freskóját; Altichiero és Avanzo 1375 és 1379 között diszitették Szent Jakab apostol legendáját tárgyazó freskókkal a padovai Santo San Felice kápolnáját és 1384 és 1389 között festették ugyanott a Szent György oratóriumban, Krisztus, Szent György, Szent Katalin és Szent Lucia életét (97. és 98. kép).

E freskókon mintha már egészen új szellem lehelletét éreznők. Kitágult és elmélyült a tér, a cselekvések színpada, az alakokat s a csoportokat szinte levegő

veszi körül, az elmúlt évtizedek általános, sokszor stereotyp arcait jellegzetes egyéni fejek váltják föl, — a festészet külső eszközei is gyarapodtak: a perspektívikus érzés helyesebb és biztosabb, a színskála jelentékenyen gazdago-

96. kép. Giovanni dal Ponte: Szent Katalin eljegyzése. (Tempera. Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

dott. A művészet szelleme is változik: poétikus, gyengéd; — vallásos ugyan, de már nem aszkéta s a világi dolgok, a szép szövetek, a drága ruhák, a csillogó ékszerek, a pompás lovak s a pazar lószerszámok, szóval a fejedelmi udvarok és a gazdagodó polgárok fényűzése, hiúsága kezdik érdekelni. Antonio Veneziano és Altichiero művészetén a burgundi udvar művészetének fölszabadító

97. kép. Altichiero és Avanzo: Szent György megkereszteli a királyt. (Falkép, Padova, Oratorio di S. Giorgio.)

hatása érzik s e két művész már beletartozik azok csoportjába, kiket a történet rendszerint a renaissance fejezetben szokott tárgyalni, de akik még mindig a gotikus művészet késői, gyönyörű hajtásai: Pisanello, Gentile de Fabriano, Masolino, Lorenzo da Sanseverino csoportjába.

98. kép. Altichiero és Avanzo: Szent Lucia csodatétele. Részlet. (Falkép, Padova, Oratorio di S. Giorgio.)

IV. A TRECENTO SZOBRÁSZAI.

Ha az olasz festészet történetét a Trecento folyamán áttekintjük, lépésről-lépésre fejlődő szerves egész benyomását kapjuk. Cimabuétől Altichieróig minden új fokozat önkényt fejlik az előbbiből (csupán az utolsó foknál van az az érzésünk, hogy az Alpok túlsó oldaláról is került hozzá valami újság), más művészet hatását nem érezzük, nem is keressük benne. Másfélszáz év festészete önmagában zárt egész; az építészet széles falterületeket nyújt neki, melyek szabadon keretelhetők, tetszés szerint oszthatók; építészeti formák nem kötik meg s nem irányítják stílusát. Inkább a festészet köti meg az építészetet; sokszor már eleve gondolnak freskódíszre s szinte annak készítik az épületet. Még kevesebb hatással van rá a szobrászat; azt lehet mondani, hogy a festészet tudomást se vesz róla, pedig a szobrászat hű tanítványként folyton követi lépteit. A trecento művészetében a festészet a döntő; a többiek csak másodsorban következnek.

Pedig nem mondhatni, hogy a szobrászatnak kevés alkalma nyílt volna az érvényesülésre, vagy hogy jelentékenyebb művészegyéniségek nem foglalkoztak volna vele. Szinte áttekinthetetlen a szobrászati munkák tömege, mely ez időszakban Olaszországban készült; a vezető művészek Giovanni Pisano, Arnolfo da Cambio, Andrea Pisano és Orcagna pedig a trecento legünnepeltebb nevei közé tartoznak. De a szobrászatnak még sincs az az uralkodó szerepe, mint északon, hol a gotikus kathedrálisok az álló szobrok ezreivel díszítvék. Olaszországban ez időben aránylag kevés a teljes szobor; a plasztikai művek túlnyomó része relief; már ez a tény is a festészeti felfogás uralmára vall. E domborművek előfordulnak templomhomlokzatokon is; de leginkább mégis oltárokon, szószékeken, síremlékeken, kapukon találkozunk velük. A templomok belsejének hangulatát a nagy freskósorozatok adják meg; a szobrászat a járulékok díszítésére szorul.

Már Niccolo Pisano meghódolt a pisai szószék reliefjein a gótikus ízlés előtt s az új stílust fia Giovanni túláradó temperamentuma vitte diadalra. Segítségére voltak a becsületes, de jelentéktelen Fra Guglielmo és a komoly, nagyszabású Arnolfo da Cambio. Giovanni di Balduccio (dolgozott 1317 és 1350 között) Giovanni Pisano művészetét átplántálta Milanóba, hol a S. Eustorgio templomban Vértanú Szent Péter gazdagon díszített márványsírját készítette. Úgy látszik, mintha e szobrászok, vagy helyesebben szoborműveik jelentőségét általában túlbecsülnék. Giovanni elhatározó befolyása Giottóra a legendák körébe utalandó. Az olasz szobrászat fejlődésében e művészek természetesen elsőrendű szerepet játszanak; de a festészetre kevés vagy éppen semmi befolyásuk sem volt.

A firenzei szobrászatnál ép ellenkezőleg nyilvánvaló, hogy a festészet és elsősorban Giotto hatása alatt fejlődik. Giotto élete utolsó éveiben személyesen is irányítja a szobrászat sorsát. Mikor 1334-ben a firenzei respublica fő építőmesterének teszik meg, elkészíti a Campanile gyönyörű tervét s rajzokat készít annak plasztikai díszítéséhez. Ő maga három év mulva meghal s Andrea Pisano veszi át örökét.

Andrea di Ugolino Pisano (1273—1348) Giotto művészeti elveit valósítja meg a plasztikában. Leghíresebb műve a firenzei baptistérium déli érckapuja, mely 1330-tól 1336-ig készült. Keresztelő Szent János történetét beszéli el húsz jelenetben a kapu húsz mezején (99—101. kép). A fennmaradó nyolc mezőt az erények allegorikus alakjaival díszíti. Giovanni Pisano szertelenségével szemben nemes mérsékletre, az elbeszélésben világosságra, a szerkezetben kerekségre, zártságra törekszik. Kevés alakkal beszél el; s a legtöbb ilyen két-három alakos jelenete a kompozíciónak valóságos remeke. Elbeszélő ereje egyenrangú Giottóéval; csak eredetisége kevesebb; egyes jelenetei hatnak, mintha Giotto-rajzok áttételei úgy volnának.

99. kép. Andrea Pisano: Mária találkozása Erzsébettel.
(Bronzrelief. Firenze, S. Giovanni.)

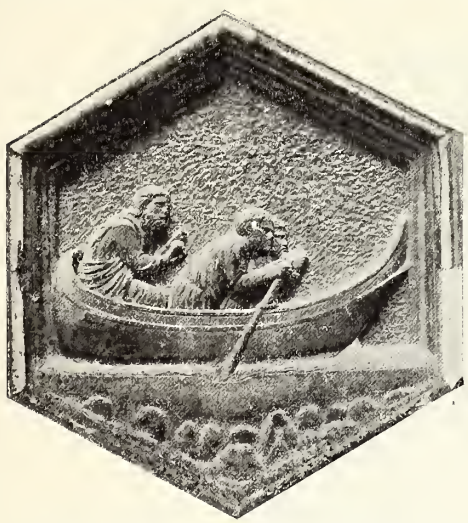
Még szorosabb Giottóval való kapcsolata a firenzei campanile alsó részének domborműveiben, hisz ezeket Andrea és tanítványai nagyrészt Giotto rajzai után mintázták és faragták. Az emberi nem teremtését és fejlődését s az emberi foglalkozásokat ábrázolják ezek a reliefek. Hatszögű mezőkbe nagy művészettel szerkesztett, kevéssel sokatmondó kompozi-

100. kép. Andrea Pisano: Ker. Szent János születése.
(Bronzrelief. Firenze, S. Giovanni.)

101. kép. Andrea Pisano: Ker. Szent Jánost a börtönbe viszik.
(Bronzrelief. Firenze, S. Giovanni.)

ciók ezek, melyek a giotteszk festészettől való függésük ellenére is a relief-stílust, a plasztikai jellemet meglepően megőrzik (102. és 103. kép).

Andrea művészetét fiai, a jelentéktelen TOMMASO s a finom, érdekes NINO folytatták. Ha Andrea a trecento első nemzedékének, Giotto és társai komoly, férfias művészetének képviselője, Nino a második nemzedék érzelmes, poétikus irányának kifejezője a szobrászatban. Egyénisége leginkább kedves, gyengéd Madonnáiban tükröződik. E Madonnái Firenzében a S. Maria Novellában, Pisában a S. M. della Spinában, S. Caterinában és a Museo Civicóban, Orvietóban, a Museo dell' Operában, Berlinben a Kaiser-Friedrich-Museumban és Budapesten a Nemzeti Múzeum archeológiai osztályában láthatók. Fő alkotása Simone Saltarelli pisai érsek († 1342) gazdag, szép síremléke a pisai S. Catarina templomban.



102. kép. ANDREA PISANO: A hajózás. (Márványrelief. Firenze, Campanile.)

103. kép. ANDREA PISANO: A földművelés. (Márványrelief. Firenze, Campanile.)

A trecento e dekorativ tendenciájú második nemzedékének legkitűnőbb képviselője ANDREA DI CIONE, művész nevén ORCAGNA (1329—1368). 1359-ben fejezte be a firenzei Orsanmichele tabernaculumát. Páratlan pompájú kis márványépület ez; tele domborművekkel, szobrokkal, csipkeszerűen finom faragásokkal, színes mozaikdísszel. Emellett a gazdagságban semmi túlzás s a legkényesebben megóvott rend a dekoráció látszólagos forgatagában. A szobrászati részekben sok érzés, sok lágyság — egyes reliefek egészen festőiek. Orcagnának egyéb plasztikai munkáját nem ismerjük, de művészeti jelleme e tabernaculumnak rendkívüli gazdagságában minden oldalról meghatározódik (104. kép).

A XIV-ik század közepének dekorativ törekvései érdekes alakot öltenek a campionei művészcsalád munkáiban. Működésük színtere Milano, Monza, Bergamo és Verona. Ez utóbbi városban, a Scaligerek síremlékeinek festői csoportja működésük legkiválóbb emléke. Cangrande della Scala síremléke, pompás lovas-

szobrával — a csoport legszebb darabja, — Giovanni da Campione művészetére emlékeztet; a leggazdagabb, Cansignorio sírja, Bonino da Campione műve.

E dekoratív iránynak folytatói egyrészt, másrészt egy új realisztikus érzés hírnökei: Giacomello és Pierpaolo delle Massegne velencei szobrászok, kiknek működése már a trecento végére esik. Főművük a bolognai San Francesco nagy márványoltára. E gyakran meglepően valóhű, egészen renaissance jellemű szobrokkal díszített alkotás méltóan zárja be a trecento szoborműveinek hosszú sorát. A szobrászat Niccolò Pisano első szószékétől kezdve a Massegnék műveiig körülbelül a fejlődésnek ugyanazt a hosszú útját tette meg, mint a festészet Cimabuétól Altichieróig.

Meller Simon.

104. kép.
Andrea Orcagna: A kis Jézus bemutatása a templomban.
(Márványrelief. Firenze, Or San Michele.)

105. kép. Nanni di Banco: XV. századbeli szobrászműhely. Dombormű (Firenze. Or' San Michele.)

HARMADIK RÉSZ.

A QUATTROCENTO SZOBRÁSZATA ÉS FESTÉSZETE.

I. BRUNELLESCO ÉS GHIBERTI.

A művészettörténelemnek alig van érdekesebb fejezete, mint az, amelyik Itália XV. századbeli szobrászatáról szól. Mint az újkori művészet terén általában, a szobrászat terén is Firenze jár legelül s vezető szerepe a plasztikában a leginkább elvitázhatatlan. Az ujkori szobrászat fejlődésében a legjelentősebb mozzanatoknak az Arno partján elterülő város a színhelye. Az olasz renaissancekori szobrászatra nézve leginkább jellemző vonások itt érvényesülnek a legtisztábban és legerőteljesebben. A festészet terén Firenze a XV. században nem egy új vívmányát más városokból idekerült mestereknek köszönhette. Szobrászai mind idevalók, sőt ezek fölös száma elárasztja egész Itáliát s Firenzében magában csak a java mesterek tehetségének nyílik tér.

Az az egészséges közszellem, mely a köztársaság korában Firenze politikai és társadalmi életét jellemezte, művészetének szabad fejlődését is ugyancsak elősegítette. A művészetet itt nem zsarnoki szeszély irányította, de a város lakosságának közérdeklődése, amely a művészetet első sorban saját nemzeti dicsősége eszközének tekintette. Ez volt a rugója annak az egymással való versengésnek, amellyel a városi polgárság, egyes hatalmas családok, a céhek, a templomok és kolostorok előljárói a művészetet istápolták. Még a templomok diszítésében is első sorban a nemzeti érzés az irányadó. Miként hatalmas palotáikkal, a templo-

mok külsejének a diszítésével is a firenzeiek első sorban arra törekednek, hogy városuk, piacaik és utcáik hatását a lakosság szellemi érettségének, műveltségének és anyagi erejének megfelelően minél pompásabbá tegyék. A templomok belseje diszítésének is inkább a nagy fiaik iránt táplált hála és kegyelet a rúgója, mint a vallásos érzés, amelyből kifolyólag azonban a művészet még most is temérdek feladathoz jut. A templomok belsejébe szánt művészi alkotások sorában a jeles államférfiak, a városuk érdekében áldozatkész polgárok, kiváló művészek, írók és költők emlékei a nagyobb számuak és jelentősebbek. Mindazonáltal oltárok, ereklyetartók is szép számmal készülnek s egy-egy kiválóbb vallásos tárgyú dombormű, főleg a Madonna-képek, stukko-másolatokban is széltében elterjednek s magánlakások diszítésében általánosak.

106. kép. Ghiberti: Izsák föláldozása.
Bronz dombormű. (Firenze. Museo Nazionale.)

A világias felfogásnak megfelelően, amely az újkor derengésével mindinkább tért hódít, a vallásos eszméknek ideális felfogással való hagyományos ábrázolása a művészet terén is háttérbe szorul. Itáliában különösen a firenzeiek voltak azok, akik Savonarola föllépéséig egész odaadással merültek el a városukban pezsgő, elevenséggel lüktető élet gyönyörűségeibe. Ezt az életet, amelyet az antik világ szellemi örökségéből táplálkozó műveltségük tett tartalmassá, keresték a művészetben is. Mestereik a változó közizlés hatása alatt szakítanak a középkori művészet hagyományaival, merülnek el egész odaadással az élet tanulmányozásába, válnak felfogásukkal realisztikusokká.

Realizmusuk volt alapföltétele a művészet újjászületésének. Hogy azonban ez Itáliában nem fajult el úgy, mint az északi népek egykorú művészetében, ennek oka az egyéni kiválóság érvényesülésének ugyancsak kedvező kor mestereiben, s abban a hatásban keresendő, amelyet az antik művészet a Quattrocento szobrászaira különböző mértékben és módon ugyan, de elvitázhatatlanul gyakorolt. A klasszikus mintaképek a Quattrocento mestereire nemcsak formai szempontból voltak befolyással, de monumentális érzékükre is fejlesztőleg hatottak. Erőteljesen egyéni realisztikus felfogásuk és az antik hatás különböző mértékű érvényesüléséhez képest változik az egyes mesterek alkotásainak jellege, módosul a korai és a virágzó renaissance szobrászata.

A renaissance ily értelemben a díszítő szobrászatban már a XIV. és XV.

század fordulóján jelentkezik. Piero di Giovanni, aki 1386-tól 1402-ig a firenzei dómban dolgozik, ennek kelet felé eső déli kapuját naturalisztikus lombokkal és állatokkal, de egyben ruhátlan gyermekalakokkal is diszíti. Ez utóbbiak még esetlen formájuak ugyan, de antik hatásra vallanak, miként a dóm ennek megfelelő északi kapuján is a szárnyas és szárny nélkül ábrázolt gyermekalakok, amelyek itt Niccolo d'Arezzo († 1456) és Nanni d'Antonio di Banco (1373—1420) keze alól kerültek ki. Mindezek jóravaló kőfaragók, a művészet fejlődésén azonban nem igen lendítettek.

Niccolo d'Arezzo korában jóhírű mester volt, aki milanói és velencei templomok díszítésén is dolgozott. Firenzei munkái, szent Márk nagyméretű ülő alakja a dómban s szent Lukács szobra, az Or' San Michele fülkéjéből, ma a Museo Nazionalében, nyers formájuak, tartásukban, arckifejezésükben merevek, ruharedőzésükben konvencionálisak.

107. kép. Brunellesco: Izsák föláldozása. Dombormű. (Firenze, Museo Nazionale.)

Valamivel elevenebb Nanni di Banconak a négy koronázott szentet és szent Eligiust ábrázoló szoborműve az Or' San Michelén, különösen azonban az ezek alatt levő két dombormű (105. kép), amely kőfaragó- és kovácsműhelyt ábrázol, kerekded apró kompozíciókban.

A szobrászat új korszakának úttörői Firenzében nem kőfaragóműhelyekből kerültek ki, de mint a Quattrocento későbbi kiváló mesterei közül is nem egy, ötvösök voltak. Az emlékezetes pályázat, amelyet a S. Giovanni templom gondozásával megbízott firenzei kereskedő céh 1401-ben a románkori kupolás épület második bronzkapujára hirdetett, szintén ötvösöknek juttatta a pálmát.

Ezt a pályázatot általában a renaissancekori szobrászat kiinduló pontjának szokás tekinteni s hat mester vett benne részt. Ezek közül azonban csak a két győztesnek pályamunkája, Filippo Brunelleschié, a híres építőművészé és Ghibertié maradt ránk s ma a firenzei Museo Nazionalében látható (106. és 107. kép). Mindakettőnek domborműve ugyanazt az eleve kikötött tárgyat, Izsák föláldozását ábrázolja, egyforma, az Andrea Pisanotól öntött első bronzajtó domborműveivel azonos, csúcsíves ízlésű karéjos keretben. Az alakok száma is egyforma, a kompozíció is hasonló; mindazonáltal a két mester sajátos felfogásának meg-

felelően, a domborművek hatása igen különböző. Formai szempontból Ghiberti munkája határozottan szebb. Izsáknak antik mintára emlékeztető meztelen alakja s Ábrahámé is választékosan redőzött ruhájában, tele van méltósággal. A szolgák szintén nyugodtan állnak a szikla tövében, a csöndesen legelésző szamár mellett s nem zavarják meg a domborműben ábrázolt jelenet komolyságát. Brunellesco művén Ábrahám vad hévvelront fiára s ez szinte vonaglik keze alatt; az angyal viharosan rebben alá, taszitja vissza a patriárka késsel fölfegyverezett kezét. A kos, amelyet az Úr a fiatal Izsák helyett áldozatul kiszemelt, hátsó lábával füle tövét vakarja. Ábrahám szolgáinak egyike egy általánosan ismert antik szobor motivumát utánozva, tüskét húz ki lábából, a másik, akinek alakja szintén római katonára vagy athlétára emlékeztet, vizet merit a forrásból, miközben ugyanakkor a szamár is iszik ebből. Bármennyire ízlésesebb és harmonikusabb hatású is Ghiberti műve, Brunellesco erőteljesen jellemzett alakjaiban, mozgalmas kompoziciójában több az élet. A firenzei kereskedő céhnek tetszését mindakét munka egyformán nyerte meg. Brunellesco azonban nem akarta a domborművű ajtót másodmagával elvállalni, amint ezt a céh kivánta s az egész föladat Ghibertire hárult. Így lett a jeles ötvösmester a Quattrocento kiváló szobrászai sorában az első, akinek nagyobbszabású feladatok megoldására alkalma nyilt, akinek egyénisége, felfogása azonban még az előző század hagyományaiban gyökerezett, amelyekkel teljesen sohasem tudott szakitani. Ghiberti működése ilyformán inkább a Trecento szobrászatának harmonikus betetőzése, mint az új művészet kezdete volt. S kortársaira, de még inkább a korabelitől elütő viszonyok közepette nevelkedett fiatalabb szobrász nemzedékre hatással nem igen volt.

Filippo Brunelleschi, aki ifjúkori munkáin, a pistojai S. Jacopo templom két prófétát ábrázoló félalakján s a XV. század elején fából faragott s színezett fafeszületén a firenzei S. Maria Novella templomban még szintén Trecento formákat mutat, a bronzkapura kitűzött pályázat után végkép elfordul a szobrászattól s minden erejét az épitészetnek szenteli. Kora szobrászaira azonban még igy is aránylag nagyobb hatással volt, mint Ghiberti. Fogadott fia Andrea di Lazzaro Cavalcanti (1412—1462), aki Brunellescónak a firenzei dómban látható domborművű képmását is faragta, az ő famintája nyomán készíti a S. Maria Novella templom domborművekkel diszitett pulpitusát, amely részben a római Traján-oszlop talapzatáról ellesett pompás ékitményeinél fogva válik ki leginkább. Brunellesco többi tanítványai közül Antonio di Cristoforo és Niccolo Baroncelli († 1453) méltók az említésre, akik Ferrarában a Ill. Niccolo d'Este lovasszobrára pályáztak. Az utóbbinak s tanítványának a padovai Domenico di Parisnak a ferrarai dómban több bronz szobra maradt ránk. Brunellesco oldalán kap szárnyra Donatello, a XV. századbeli szobrászat legkiválóbb mestere. Mielőtt működéséről szólnánk, foglalkozzunk előbb azzal az önmagában véve is érdekes s mindenképen vonzó epizóddal, amelyet a Quattrocento szobrászatának java forrongása közepette Ghiberti élete és működése tár elénk.

Lorenzo di Cione Ghiberti (1381—1455), aki emlékirataiban Cimabuén kezdve az olasz művészet történetét s a maga életrajzát is megírta, mint már

említettük, ötvösműhelyből került ki. A XIV. század végén Rómában fordul meg, ahol az antik szobrászat emlékeit és Giotto falképeit tanulmányozza. Az antikon kívül a festészethez is nagyon vonzódott, a firenzei keresztelő kápolna bronzkapujára kitűzött pályázaton aratott diadala azonban első sorban a bronzöntő szobrászat mívelésére készteti. Az ANDREA PISANO öntötte első ajtó párjának szánt második bronzajtóra, amely ma a Battistero északi kapuját díszíti, 1403-ban szerződik s 1424-ben fejezi be. Különösen ezen a kétszárnyú ajtón tűnik fel Ghiberti, mint a Trecento szobrászatának továbbfejlesztője. Az északi kapu ajtaját az ANDREA PISANO művén levőkhöz hasonló karéjos keretekben, az angyali üdvözleten kezdve húsz újtestamentomi tárgyú dombormű díszíti, amelyhez lenn négy-négy evangelistákat és egyházatyákat ábrázoló dombormű csatlakozik. A kevés alakból álló kompoziciók jellege nagyjában nem igen különbözik ANDREA PISANO domborműveiétől. Mindketten antik ruhákkal egyetemben korukbeli köntösöket is ábrázolnak alakjaikon s csak az a különbség domborműveik között, hogy egyes alárendelt jelentőségű részletekben a csúcsíves stílű motivumok helyett Ghiberti domborművein antik motivumokat látunk, az alakok az utóbbiakon fejlettebbek, mozdulataik is elevenebbek. A cselekmény, amelyet ábrázolnak, ép azért még inkább meggyőző, mint ANDREA PISANOnál s a természetesség hatását GHIBERTI domborművein még fokozzák azok a mindennapi életből ellesett vonások, amelyekkel ez utóbbi mester kompozicióiban is kerekdedebb domborműveinek jóleső változatosságot kölcsönöz. A távlati hatásra való törekvés hellyelközzel, mint a Krisztust és a sátánt ábrázoló domborművön már itt is mutatkozik, s ahol nem kötik meg kezét előírt minták, mint aminők a Pisano-féle domborművek voltak, egyre erőteljesebben érvényesül. Így a sienai S. Giovanni-templom keresztelő medencéje számára készült két domborművén, amely Krisztus keresztelését és szent Jánost Herodes előtt ábrázolja s amelyek közül az utóbbi nem minden drámaiság nélkül szűköl-

108. kép. LORENZO GHIBERTI: Szent István vértanú bronzszobra. (Firenze, Or' San Michele.)

ködő mozgalmasságával tűnik ki. Mindazonáltal GHIBERTI kecses harmonikus formákban és kompozíciókban kedvét lelő egyéniségének a nyugodt széles előadás az eleme, amely festői felfogásával párosulva, élete főművét, a firenzei Battistero harmadik bronzkapuját is jellemzi. Mielőtt ehhez hozzáfogott, — szintén még a második kapu megmintázása közben, — három természetes nagyságú szobor került ki keze alól: az Or' San Michelét díszítő Keresztelő Szent János és Mátyás apostol bronzszobra 1414, illetőleg 1419-ből s Szent István vértanu alakja, amelyet tíz évvel később mintázott. (108. kép). Az első kettő nyugodtan álló, szakállas római szenátorokra emlékeztet, akiknek arca azonban nem sokat mond s nehéz redőkben aláomló palástja még gótikus jellegű, miként Szent Istváné is, akinek fiatalos arca azonban kifejezőbb, vonzóbb s a mesterre nézve jellemző előkelő felfogást is jobban tükrözteti vissza.

A firenzei Battistero harmadik ajtajának megmintázásához GHIBERTI 1426-ban fogott hozzá. Főművének megkezdéséig sokat látott és tapasztalt. Látta a fiatal DONATELLO diadalmas előrenyomulását, tanuja volt a sikernek, amelyet MASOLINO és MASACCIO téralkotó művészetükkel a festészet terén arattak. Az előbbinek nem egyszer szinte könyörtelen realizmusa nem igen volt rá hatással, annál inkább az az eredmény, amelyet a festészet főleg BRUNELLESCO idevágó úttörő tanulmányai révén a távlat terén elért. A dombormű stilusbeli korlátainak szuverén megvetésével GHIBERTI a S. Giovanni harmadik bronzkapujának domborművein első sorban a festészettel vetekedő távlati hatásokra tör. Ez a körülmény mindazonáltal távolról sem zavarja meg remekművét, amelyen elbájolóan naiv képzelete kiapadhatatlan teremtő ereje, üde felfogása, páratlanul finom dekorativ érzéke és felülmulhatatlan technikai készsége oly csodás harmóniával érvényesül, hogy Michel Angelo szavaival élve, a Battisterónak ez a bronzajtaja bizvást méltó volna arra, hogy a mennyország kapuját díszítse. (109. kép a VI. táblán.)

A firenzei Battistero keleti főkapujának keretét GHIBERTI magas domborművű szalaggal díszítette, amely lenn kétfelől egy-egy antik díszedényből indul ki s apró állatokkal élénkített fölfelé csavarodó szalagokra fűzött naturalisztikus gyümölcs- és virágbokrétákból áll. Az ajtó két szárnyát szintén ékítményes keretbe foglalta a mester. Ez utóbbinak egymással váltakozó félkörű fülkéiben és medaillonszerű korongos kereteiben próféták és szibillák szobrocskái, illetőleg szintén rendkívüli finomsággal kidolgozott magas domborművű emberfejek láthatók, mely utóbbiak sorában az egyik Ghiberti képmása. Az ajtó mindkét szárnyát öt-öt négyszögletes dombormű díszíti, amelyek az utolsó kivételével mind több, egymással a Trecento korabeli falképek modorában egybeolvadó jelenetet ábrázolnak kompozíciójukban. Az első dombormű például Ádám teremtését, Éva teremtését, a bűnbeesést és a kiűzetést a paradicsomból tárja elénk. Hasonlóképen a többi domborművön is egymásba olvadva fűződnek egymáshoz az ószövetségi szentírás kimagaslóbb jelenetei Salamon király és Sába királyné találkozásáig, amelyet az utolsó dombormű egységes kompozícióban, lépcsős renaissance csarnokban örökít meg, a jelenet hősei körül szertartásosan kétfelé váló embercsoportokkal.

109. kép. Ghiberti: A firenzei keresztelőkápolna főkapuja. (Bronz).

Miként ezt az Or' San Michele külsejét díszítő, formailag harmonikus, de kevésbbé kifejező szobrai is bizonyitják, GHIBERTI alakjainak realisztikus fölfogására és mélyrehatóbb jellemzésére képtelen volt. Alighanem ez volt az oka annak, hogy a firenzei keresztelő kápolna főkapuját díszítő domborművein korának a valószerű ábrázolást kereső ízlését oly módon törekedett kielégíteni, hogy nem törődve a dombormű stílusának korlátaival, kompozicióiban utánozta a természetet s aprólékos gonddal visszatükröztetett távlati hatással több síkban egymás mögött sorakoztatta alakjait, ábrázolta az ezeknek hátteréül szolgáló tájképet. Domborművei így merőben festői hatásuak lettek. A festői felfogás a renaissancekori szobrászat ilynemű emlékein ugyan általános; olyan túlzással azonban, mint Ghiberti főművén, más mesternél nem érvényesült. A legelől levő alakok ezeken a domborműveken csaknem egészen szabadon álló szobrocskák; a mögöttük állók, amellett, hogy a távlati hatás kedvéért egyre kisebbednek, domborúságukban is fokozatosan csökkennek s a háttérben az alakok egészen laposak, vésett rajzuak.

Merőben stílszerűtlen voltuk ellenére alig képzelhetők el szebb művészi alkotások, mint Ghiberti domborművei a maguk egészében. A formailag gyönyörű apró alakok fölöttébb kifejező, eleven mozdulataikkal, megkapóan naiv módon egymásba olvadó, egyenként azonban ugyancsak világos és szívhez szóló kompozicióikkal tündéri álomképek módjára lepik el a brilliáns technikával öntött ércajtót s eszünkbe se juttatják, hogy tulajdonképen bronzba átültetett festmények s nem domborművek előtt állunk, hogy egyik-másik alaknak a formái távlati hibák miatt elrajzolvák. GHIBERTI, aki rendkívül rajongott az antik szobrászat emlékeiért s ezek gyüjtésével és tanulmányozásával is buzgón foglalkozott, erről az antik mintaképektől oly nagyban elütő munkájáról a domborművű képmása mellé rótt föliratán úgy emlékszik meg, hogy bámulatra méltó művészettel hozta létre: Laurentii Cionis de Ghibertis mira arte fabricatum.

A firenzeiek ugyancsak jogosnak tartották önérzetét s miközben még javában dolgozott csak 1452-ben befejezett főművén, 1439-ben szent Zenobiusznak a firenzei dómban levő ereklyetartója megmintázását és bronzba öntését is reá bizzák. Ezzel az utolsó jelentősebb vállalkozásával 1446-ban készült el. A szent Zenobiusz életéből merített jeleneteket ábrázoló domborművek ismét a főkapu stíljét, hellyel-közzel ennek egyes motivumait is mutatják; alakjai azonban mozgalmasabbak s a távlati túlzások még nagyobbak itt.

II. DONATELLO.

Bármily változatos Ghiberti domborművein a harmónikus hatású vonalak és formák játéka, művészetének iránya, amely a festőkkel vetekedve, a sceneriában s nem a szobrászat főtárgyában, az emberi alakban, kereste a valószerűséget, velejében idealizáló művészet volt, amely a mester kiváló egyéni vonásainál fogva kortársait is elragadta ugyan, de követésre senkit sem késztetett. S a renaissance

voltaképeni atyamestere, aki a körülötte lüktető életből ragadta ki alakjait s hatalmas jellemző erővel, izzó képzelettel és erős monumentális érzékkel párosuló realisztikus felfogással örökítette meg hőseit az újkor ízlésének megfelelően, — Donatello volt.

110. kép. Donatello: Szent János evangelista szobra. (Firenze. Dóm.)

Donato di Niccolo di Betto Bardi, kortársai becéző nevén Donatello, 1382—1386 között született s 1466-ig élt. Ifjú korában szoros barátság kötötte Brunellesco-hoz, akivel, valószínűleg a jubileum évében, Rómában is megfordult. Itt mindketten mint ötvösök keresték kenyerüket, emellett egész odaadással merültek el az antik világ emlékeinek tanulmányozásába. Az antik hatás, amelyet Brunellesco Izsák föláldozása domborművén oly eredeti felfogással tükröztet vissza, Donatello alakjain főleg a test formáit is érvényre juttató könnyed ruhák redőzésében érvényesül s itt is csak nagy vonásokban. Már kezdettől fogva első sorban a természetet tekintette mintaképének. Innen meriti motivumait, formáit. Realisztikus feszülete a S. Croce templomban, amelyet Brunellescoval versenyt faragott fából s amely valószínűleg első szoborműve volt. Brunellesco törékeny Krisztus alakjához képest a Donatelloé tagbaszakadt férfit ábrázol, s itt-ott még anatomiai hibákkal, az előbbiénél kevésbbé kifejező, de egyénibb felfogású arccal.

1406-ban Donatello szakít az ötvösséggel s a firenzei dóm díszítésével foglalkozó szobrászok közé áll. A dóm északi kapuja a Porta della Mandorla számára két kis próféta alakot farag, majd a Museo Nazionale Dávid szobrához fog, amely főleg ruhájában, némi Ghiberti-reminiscentiákon kívül, antik tanul-

mányainak hatásáról is tanuskodik. Dávid márványalakja formáiban erőteljes, de tartásában, főleg a kezek mozdulatában még erőtlen s arckifejezésében is kevésbbé tartalmas. Erőtlen Szent János evangelista ülő szobrán is a kezek tartása. Ezt Donatello Niccolo d'Arezzonak és Nanni di Banconak szintén a dóm homlokzatának díszítésére szánt evangelista szobraival versenyt faragta. A ruha redőzése Donatello e művén szinte még époly nehézkes, mint társaién. Szent János tartásában és arckifejezésében azonban annyi a méltóság, hogy szinte oly hatással van ránk, mintha Michel Angelo Mózesének előképe volna. (110. kép.) Szent János evangelista ülő alakját Donatello csak 1415-ben fejezte be; közben az Or' San Michele fülkéinek díszítésére szánt szobrok közül szent Márk és szent Péter ülő alakján dolgozott. Az előbbi még Niccolo d'Arezzo nyers formáira emlékeztet s kissé élettelen; szent Péter szobrán több a finomság s a Donatellóra nézve jellemző realizmus is már erősebben jelentkezik itt, s ez következő szobrain egyre diadalmasabban érvényesül. A firenzei dóm campaniléjának nyugati homlokzatán álló szobrok ezek, amelyeket azonban 1516-ban az Or' San Michele Szent György szobra előz meg. Ezzel Donatello egy csapásra messze felülmulja itt dolgozó társait. (111. kép.)

111. kép. Donatello: Szent György szobra. (Firenze, Museo Nazionale.)

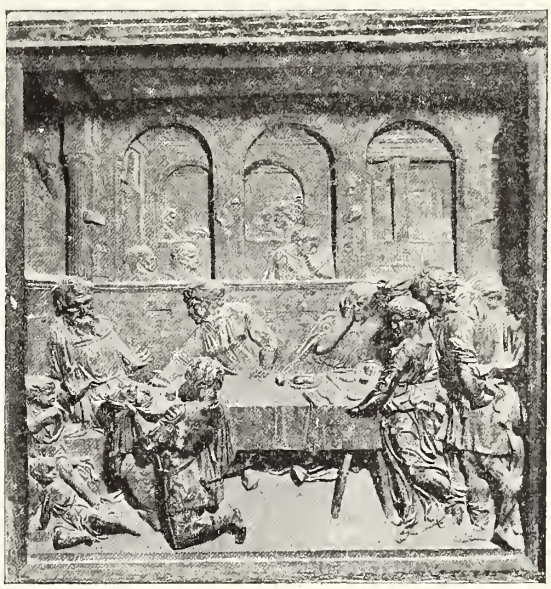
A kereszténység rettenthetetlen daliája szétvetett lábakkal, kezével pajzsára támaszkodva áll helyén könnyű vértezetben, amelyen keresztül megérezzük ifjú alakjának acélos izmait. Pompás, komoly arckifejezésű feje a távolba mered, sze-

112. kép. Donatello: Dávid király szobra a firenzei dóm campaniléján.

113. kép. Donatello: Jeremiás próféta szobra a firenzei dóm campaniléján.

mének tekintete bátor, de Dávid márványszobráéval ellentétben minden kérkedés nélkül való. Az ókori görög szobrászat virágkora óta nem került ki mester keze alól szobor, amely az ifjú férfias szépséget és erőt az Or' San Michele Szent Györgyéhez fogható tökéletes módon tükröztetné vissza. Donatello korán ér-

vényesülő sokoldalúságának nem kevésbbé klasszikus példái, a Campanile szobrai, amelyek közül Keresztelő Szent János ifjú alakján ismét a Szent György szobor energiájával találkozunk, míg viszont Dávid és Jeremiás próféta szobra az élet viharaitól megviselt ember, illetőleg a hiábavaló küzdelemtől elcsüggedt férfi utólérhetetlen jellemképe. (112. és 113. kép.) Dávid fáradtan lecsüngő kézzel, félválláról nehéz redőkben alá omló palástban, kopasz fejét meghajtva, mint valami megrokkant vén athléta áll helyén; az erőtől még duzzadó Jeremiás pedig az emberek nyomorult voltán keseregve, megvető ajkbigyesztéssel mered maga elé. A dóm campaniléján Donatello magasan elhelyezett alakjainak távlati hatásával is számolt s ennek megfelelően módosítja arányaikat és formáikat, anélkül azonban, hogy Ghiberti példájára a szobrászat korlátait áttörné. Festői szobrai arcának a felfogása is, melyek nem tükröztetnek vissza többé egyénített tipust, mint előző művei, de valósággal képmások. Dávid és Jeremiás, de egy harmadik a dóm számára 1412-ben készült s alighanem Jónást ábrázoló szobra is a való életből kiragadott s nem hagyományosan tipikus alakokat ábrázol. A firenzeiek ízlésének, akik a város pezsgő elevenséggel teljes életébe maguk is egész gyönyörűséggel tudtak elmerülni, az újkor hajnalán ez a realisztikus felfogás felelt meg leginkább s örömük annál nagyobb volt, minél könnyebben ismertek rá egyik-másik szent festett vagy faragott képében városuk jellegzetesebb alakjaira. A szent szobroknak aztán ennek megfelelően nem egyszer maguk adtak nevet is s Donatello alakjai közül Dávid Zuccone vagyis a kopasz s a Jónás szobor Poggio néven vált népszerűvé.



114. kép. Donatello: Herodes lakomája. Dombormű. (Siena, S. Giovanni.)

A campanile diszítésére szánt szobrai befejeztével Donatello fejlődése delelőjéhez ér s híre már szinte egész Itáliát betölti. A reábízott tömérdek munka arra kényszeríti, hogy segédek közreműködése után lásson. 1425-ben Michelozzo, a jeles építész is munkatársa lesz, akit főleg a bronzöntésben való jártassága miatt vesz maga mellé. 1425-ben fejezte be Donatello a sienai S. Giovanni keresztelő medencéjét díszítő s Herodes lakomáját távlati sceneriában ábrázoló bronz domborművét, amelynek elemi erővel nyilvánuló drámai hatásával fölülmulja Ghibertit és összes kortársait. (114. kép.) Brunellesco távlati tanulmányainak eredményét Donatello először az Or' San Michele Szent György szobrának

fülkéje alá foglalt s a szent küzdelmét a sárkánnyal ábrázoló domborművén használta föl. Herodes lakomáján is festői a távlat, anélkül azonban, hogy a dombormű stílusbeli korlátait áttörné. Az alakok itt négy síkban egymás mögött vannak elrendezve. A háttér kettős loggiáiban a lakoma zenészei s ezek mögött az előtérben ábrázolt esemény előzményei láthatók. A dombormű főrésze Herodes lakomájának azt a mozzanatát tárja elénk, amikor Keresztelő Szent János fejét egy római katona ezüst tálon a király felé nyujtja. Az asztal körül ülők, mintha

115. kép. Donatello: Mária mennybemenetele. (Dombormű a nápolyi S. Angelo a Nilo templom Brancacci-emlékén.)

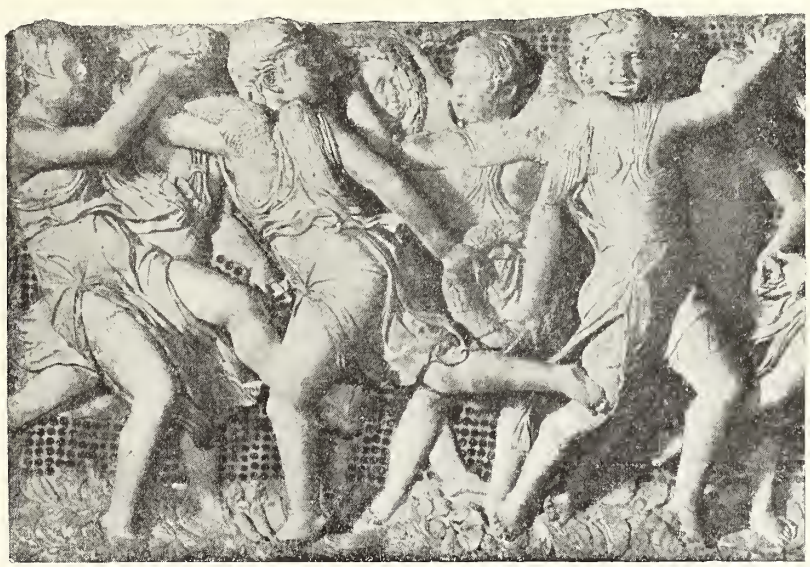
villám sujtott volna le közéjük, riadtan rebbennek kétfelé. Herodes kezeit mereven kitárva, arcán merő megdöbbenéssel bámul a levágott fejre. Két gyerek riadtan menekül mellőle, Herodiás feléje hajlik, a többiek azonban a borzalom különböző kifejezésével arcukon az asztal ellenkező sarkában verődnek egy csomóba. Ez előtt Salome dermedten hagyja félbe táncát, miközben a loggiában a zene még tovább szól.

Donatello és Michelozzo közös működésében az utóbbi szerepének jelentőségét sokan túlozzák. Közös munkájuk volt XIII. János pápa síremléke a firenzei S. Giovanni templomban, amelyet hatásos fölépítésén kívül, finom antik

116. kép. DONATELLO: Az angyali üdvözlet. Dombormű. (Firenze, S. Croce).

117. kép. DONATELLO tabernaculuma a római Szent Péter-templomban.

szabású ékítményei s a ravatalon elterülő pápának Donatellótól mintázott hatalmas bronzalakja tesz nevezetessé, továbbá Brancacci biboros síremléke a nápolyi S. Angelo a Nilo templomban, amelyen a Máriát az egymást kéznél fogva lebegő angyalok közepette ábrázoló dombormű DONATELLO sajátkezű munkája. (115. kép.) Ennek Mária-tipusaihoz egész sor DONATELLO neve alatt ismert Madonna dombormű csatlakozik. Ilyen a Madonna Pazzi Berlinben. Valamennyi féloldalt fordulva bő redős ruhában, méltóságteljes tartással, erőteljes formákkal, komoly bensőséges arckifejezéssel ábrázolja Isten anyját, a pólyába csavart s többnyire még fejletlen kisdeddel. DONATELLO Máriát ábrázoló alakjai közül a legszebb az angyali üdvözlet domborművén levő, amely a firenzei S. Croce templomban pazar ékítményekkel diszített fülkés keretben látható (116. kép a VII. táblán). Mária ezen méltóságteljes junói alak, aki tétován hátrafelé húzódó testtartással fordul komoly bájjal teli, lélektől sugárzó arcával az előtte térdeplő angyal felé. Az angyali üdvözlet keretén végig ömlő pompa nagyban emeli az itt ábrázolt jelenet ünnepélyes hatását. Hogy Donatello a diszítő művészetnek is mily kiváló mestere volt, azt többek közt az Or' San Michele ama fülkéjének márványkerete is bizonyítja, amelyet rajza nyomán Michelozzo faragott s amelyben Verrocchio Krisztust és Tamás apostolt ábrázoló szoborcsoportozata nyert elhelyezést. (L. a 139. képet.)



118. kép. DONATELLO: Részlet az énekes karzat domborművéről. (Firenze, Opera del Duomo.)

1432-ben Donatello Michelozzo társaságában Rómába utazik, ahol Zsigmond császár és magyar király koronázása idején alkalmi diszítések tervezésével bízták meg. Itt időzése alatt az antik emlékeken kívül a Cosmatiak diszítő művészetének is beható figyelmet szentel. Az antik emlékek közepette újabb impulzust nyer

a meztelen emberi test tüzetes tanulmányozásához, a Cosmatiak hatása Rómából való visszatérése után készült diszítő célú műveinek még fokozottabb pompáján nyilvánul. Rómában vállalt munkái közül a Szent Péter-templom szentségtartó fülkéje a legnevezetesebb, amelynek foglalatául szolgáló kettős pilléreihez kétfelől apró angyalok raja simul az imádat elbájolóan kedves naiv kifejezésével arcán és mozdulataiban, míg viszont a fülke négyszögletes ormában a Krisztus siratását ábrázoló szigorúbb felfogással faragott dombormű a gyászolók háborgó alakjain, ezek fájdalmát tükrözteti vissza megrázó drámai erővel. (117. kép a VIII. táblán.)

119. kép. Donatello: Faunetto. Bronz. (Firenze, Museo Nazionale.)

Rómában az antik emlékek sorában különösen a meztelen gyermekeket ábrázoló domborművek lehettek Donatellora nagy hatással, amelyek főleg antik kőkoporsókon gyakoriak. Az örök városból visszatérve, ilyen bacchikus táncoló, kurtaszárnyú puttókkal diszíti a pratói dóm külső szószékét, mely Michelozzo közreműködésével 1433—1438 között készült. Még féktelenebb jókedv s önfeledt pajkosság ömlik el táncoló angyalain, amelyek a firenzei dómnak, ma a székesegyház múzeumában látható énekes karzatát diszítik. Pazar módon díszes kettős oszlopocskák sorai mögött, amelyek pálmákkal, vázákkal, kagylókkal és egyéb elemekkel ékes párkányok közé foglalvák, az aranyos mozaik kövekkel kirakott háttér csillogó fényében, szintén két sorban, de egyetlen, jó kedvében valósággal háborgó füzérbe olvadva nyüzsögnek itt is a pratóiaknál valamivel karcsúbb s finomabb formájú, fogyatékos öltözetű kacagó angyalok s a kezükben levő koszorúknál fogva ráncigálják egymást. (118. kép.) Ezek családjából való, de ismét valamivel testesebb Donatellónak a firenzei Museo Nazionalében levő Faunetto

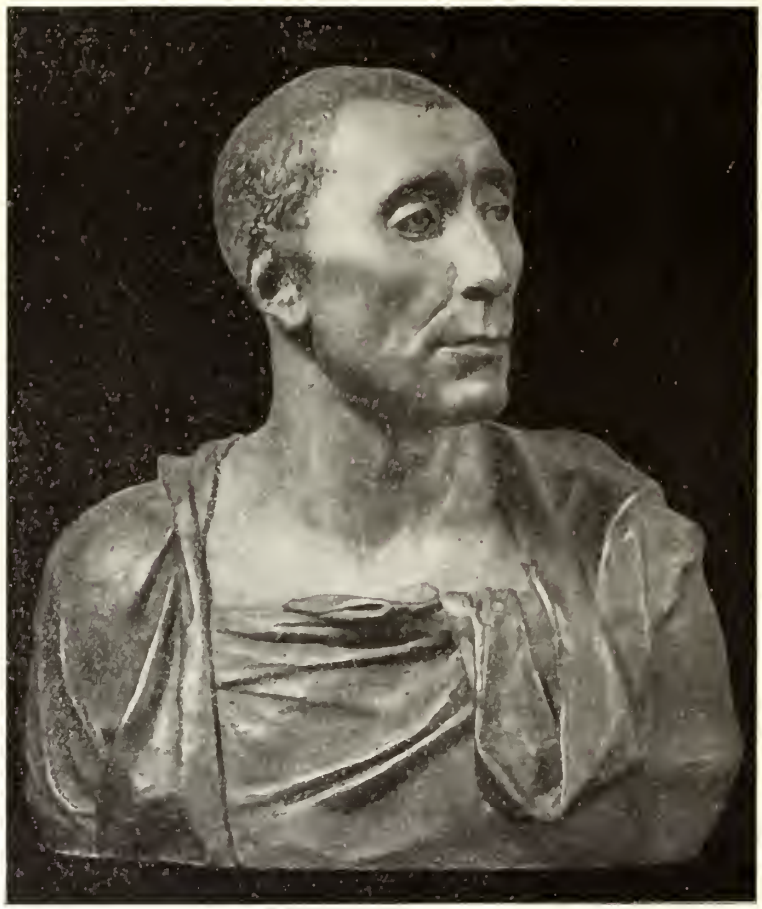
vagy Amorino című bronzszobra. (119. kép.) Ez derékig meztelenül, lábaihoz tapadó gyolcsnadrágban, táncoló helyzetben, kitárt karokkal áll helyén, kacagva s pajkos jókedvtől sugárzó arccal. Ez az elbájolóan kedves humorral teli szobrocska is egyik élénk bizonysága annak, hogy nem volt az emberi érzések gazdag skálájában hang, amelyet Donatello egész közvetetlenséggel nem tudott volna elénk varázsolni alakjainak minduntalan új oldalról föltáruló rendkívül gazdag és változatos sorozatában. A Faunetto idősebb és komolyabb testvére, amelyet szintén Cosimo Medici számára mintázott, Dávid bronzszobra. (120. kép.) Ez a meztelen gyermekifjú testének fanyar báját tükrözteti vissza leheletszerű finomsággal megmintázott formákkal. A bibliai Dávidra itt a fiatal pásztornak látszó alak kezében levő kardon s Goliát sisakos levágott fején kívül alig emlékeztet valami; formai tökéletességénél fogva azonban a görög-római szobrászat letünése óta ez az első klasszikus meztelen bronzszobor, amely egyben a természet közvetetlenségével és frissességével is hat.

120. kép. Donatello: Dávid. Bronz. (Firenze, Museo Nazionale.)

Rengeteg az önálló és díszítő rendeltetésű munkák száma, amelyeket az eddig felsoroltakon kívül Donatello Firenzében tanítványai közreműködésével a márvány-, agyag- és bronztechnikában egyazon járatossággal s fölfogásában is rendkívüli változatosságot tanusítva végzett.

Minduntalan új utakat kereső, nyughatatlan természetének megfelelően felfogása: egyéni stílusa egymásután keletkező alkotásai sorában egyre változik. Általában azonban működése első szakában mindenekelőtt a jellegzetest keresi s mindent annak a kiemelésével tükröztet vissza, ami figyelmét leginkább megragadja; később az eszmei tartalomra vet inkább súlyt, érzéseket ábrázol. Az izzó képzeletében fogant alakjain visszatükröztetett érzések változatosságáról már esett szó. Arcképeket ábrázoló mellszobrait a realizmus netovábbja s a jellemzésnek néha szinte megdöbbentő

élessége jellemzi. Így Niccolo da Uzzano színezett terrakotta mellszobrán, a firenzei Museo Nazionalében (121. kép), amellyel a szent Jánost ifjú képében ábrázoló berlini Giovanino mellszobra sok rokonságot mutat, miért is, bár nem oly tartalmas és finom formájú, mint amaz, német műtörténetírók ezt is Dona-



121. kép. Donatello: Niccolo da Uzzano mellszobra. Terrakotta. (Firenze, Museo Nazionale.)

tellónak tulajdonítják. Niccolo da Uzzano mellszobra röviddel Padovába való elköltözése előtt került ki Donatello keze alól.

Ezt megelőzőleg 1433 és 1443 között Firenzében készült munkái közül még a S. Lorenzo templom sekrestyéjének és a Mediciek firenzei palotájának díszítése említésre méltó. Az előbbi számára készült Szent Lőrinc mellszobra, a kupola alatti félkörű ívmezőket és boltcikkelyeket díszítő nyolc festői felfogású medaillon, amely a négy evangelistát s Szent János evangelista életének négy jelenetét ábrázolja, továbbá az ajtók fölött két-két szent alakja s a két bronz-

ajtó, amelynek szárnyait a dombormű szigorú stíljében, cselekvő, disputáló helyzetben ábrázolt páros apostolok és szentek alakjai díszítik. A Medici palota udvarát díszítő medaillonok antik kameók mintájára készültek, amelyeknek Donatello nagy ismerője volt, de ezek a domborművek mind tanítványainak munkái.

Michelozzo, aki főleg a bronzöntés technikájában való járatosságával vált Donatello segítségére, már 1436-ban Ghibertihez pártol el tőle s a nagy mester segédei Pagno di Lapo, Maso és Giovanni Bartolomeo lesznek. Ezeket Padovában a következők váltják föl: Giovanni da Pisa, Antonio Chellino, Urbano da Cortona és Francesco del Valente.

1443-ban, az év végén költözött Donatello Padovába, ahol szent Antal templomának és főoltárának díszítése közben legnagyobbszabású művét Gattamelata lovasszobrát megalkotta.

A feszület, amellyel a szent Antal templom, a Santo főoltárának díszítését kezdte, egyik legtanulságosabb mérföldmutatója annak a szakadatlan fejlődésnek, amelyet a S. Croce fafeszülete óta Donatello művészi eseményekben oly gazdag pályáján elért. Krisztusnak leheletszerű finomsággal megmintázott ruhátlan bronzalakja oly hatással van ránk, mint valami keresztre feszített Apolló. Gyönyörű feje azonban a halálos gyötrelmektől fáradtan hajlik alá s miközben lelkét kileheli, arca megrázó módon komor, fájdalmas kifejezést ölt, anélkül, hogy eltorzulna. A feszület befejezése után Donatello a Santo szentély sorompóihoz rajzolt díszítő részleteket s ezek kerúbfejeket ábrázoló ékítményeit mintázta. 1447-ben kezdi el Gattamelata lovasszobrát, miközben a főoltár díszítésére szánt domborműveken rajzai és vázlatos mintái nyomán nagyrészt tanítványai dolgoznak. Az oltárasztalt díszítő zenélő és éneklő angyalok, akik köpcös formáikkal, nyugtalan testtartásukkal alig férnek el a keskeny keretekbe, amelyekben állnak, Donatello tanítványainak művei s a capitoliumi múzeumban, Lucius Lucilius Felix urnáján levő domborművek hatását mutatják. (122. kép.) A tanítványok keze alól kerültek ki az evangelisták jelképeit ábrázoló domborművek, amelyek nyomában ismét Donatello mintázza meg az oltár feszülete alatt fölállított, a kompozíciójában zárt s tipusával Michel Angelo hasonló tárgyú brugesi szobrára emlékeztető Madonnáját s a szintén bronzból öntött hat szent szobrát: Szent Jusztina, Ferenc, Antal, Dániel, Lajos és Prosdocimus álló alakját; végül az oltár felső részét

122. kép. Donatello iskolája: Éneklő angyalok. (Dombormű a padovai Santo főoltárán.)

diszítő domborműveket. Ez utóbbiak közül négy Szent Antal életének következő eseményeit ábrázolja: az oltári szentség előtt térdet hajtó öszvér csodáját, az

124. kép. Donatello: Gattamelata lovasszobra Padovában.

anyja ártatlanságáról tanuskodó csecsemő történetét (123. kép a IX. táblán), a fukar szívéről szólót és az ifjúét, aki anyját szidalmazván, a szent korholására elkeseredésében levágta a lábát, amelyet azonban Szent Antal ismét helyére illesz-

123. kép. DONATELLO: A csecsemő tanuságtétele. (Bronz dombormű a padovai Santo főoltárán).

tett. Ezeket a vajmi bonyolódott eseményeket DONATELLO mély távlatú, mégsem merőben festői, népes domborművein egyetlen mozzanatba tömörített drámai kép alakjában tárja elénk s nem abban a széles epikus modorban, amely a Trecento mestereit vagy még GHIBERTI előadásmódját is jellemezte. A sokfejű tömeg érzéseinek különféle fokozatait DONATELLOig senki sem ábrázolta oly megragadó módon, mint a lánglelkű mester páthosszá fokozódó hévvel áthatott páduai domborművein.

Az eddig felsoroltakon kívül az oltár felső részének közepébe illesztett Pieta dombormű, amely Krisztust derékig két gyászoló angyal közepette ábrázolja, stílusában egyszerűbb, de megrázó fájdalommal teli. Krisztus sírbatételének domborművén pedig a gyászolók kétségbeesett alakjait ismét a végsőig fokozott drámai feszültség jellemzi.

A padovai Santo főoltárát 1450-ben avatták föl; három évvel később kerül a templom piacára a Gattamelatának nevezett Erasmo da Narni zsoldos vezér természetfölötti nagyságban ábrázolt bronz lovasszobra, amelyen DONATELLO évek során át egész odaadással dolgozott. (124. kép.) Vezéri pálcáját fölemelve, fürkésző tekintetét előre szegezve, fedetlen fejjel, a római hadvezérek díszében ül a ravasz zsoldos vezér indulófélben levő nemes ménlován, amelynek mozdulataival testtartása tökéletesen egybevág. Vértezete, ennek gondos kivitelü antik szabású ékítményei ideális fényt vetnek alakjára. Okos feje azonban s arcának markáns vonásai merő valóság. (125. kép.) De a nagyszerű felfogás, amellyel DONATELLO a lovast és lovát elénk tárja, messzire felülemeli Gattamelata emlékművét az egyszerű képmáson, vagy azoknak a dekorativ jelentőségű lovasszobroknak a

125. kép. DONATELLO: Részlet Gattamelata szobráról.

színvonalán, amelyekkel az olaszok már a XIV. században is nem egy síremléket díszítettek. Gattamelata lovas alakja az első igazán önállóan érvényesülő monumentális emlékszobor, amely az antik szobrászat mesterei óta létesült, akik hasonló szabású föladatok megoldásával szintén a legnagyobb igyekezettel és becsvággyal foglalkoztak.

126. kép. Donatello: Levétel a keresztfáról. Dombormű. (Firenze, S. Lorenzo.)

Tíz évi távollét után, 1454-ben, közel hetven éves korában tért ismét vissza Donatello Firenzébe s utolsó tíz esztendejében is, haláláig fáradhatatlanul dolgozott tovább. Az agg korral járó gyöngeség most már meglátszik ugyan kezén, lelkének teremtő ereje azonban most sem fogyatkozott meg s hatalmas fantáziájának tüze izzó lobogással ég benne mindvégig tovább. Ha vannak is utolsó műveiben fogyatkozások, ezek is inkább segédei rovására irandók, akikre utolsó alkotásainak a kivitele hárult. Utolsó jelentősebb munkái a Mediciek bőkezűségéből készült két szószék a S. Lorenzo templomban s Judit bronzszobra, ma a firenzei Loggia dei Lanziban. A párkányukon zenélő puttók frízével ékes s négy

oszlopon álló bronz szószékek domborművei, a mellső oldalon Krisztus kínszenvedésének és megdicsőülésének történetét ábrázolják háromhárom minden ízében festői s drámai mozgalmassággal áthatott kompozicióban, amely túlnyomó részben már tele van barok vonásokkal. Ám a domborművek közül csak a «Levétel a keresztfáról» DONATELLO munkája (126. kép), a többi vázlatai nyomán segédei: BELLANO és BERTOLDO keze alól került ki, akiknek alakjai nyugtalan összevisszaságban lépnek ki a mester által megszabott s általa meg is tartott keretből s barok módon a domborműveket elválasztó félpillérek elé kerülnek s a szószék alsó párkányát is ellepik.

Tanítványai közreműködésével s szintén a Mediciek számára öntötte DONATELLO Judit bronzszobrát, amely eredetileg Piero Medici házában a szökőkút dísze volt s a mesternek valószínűleg utolsó munkája. A szabadon álló csoportozatnak túlságosan tömör szobormű fogyatkozásai nagyok, de felfogása monumentális, komor tartalma megrázó hatással van ránk s DONATELLO itt is föltétlenül uralkodik anyagán.

127. kép. AGOSTINO DI DUCCIO: Zenélő angyalok. Dombormű. (Perugia, S. Bernardino.)

Amikor DONATELLO 1466-ban meghalt, Itália szobrászata csaknem teljesen lánglelkének hatása alatt állott. A természet buzgó tanulmányozásában nyilvánuló komolyságával, alakjai jellemzésének találó erejével, drámai felfogásával, a technikában nyilvánuló gondosságával, valamennyi kortársának, de különösen a fiatalabb szobrásznemzedéknek megszabta az utat, amelyen ez egyéni ízlését és hajlamát el nem fojtva s így minduntalan újat és újat alkotva, előbbre haladhat. Miként ezt a segédei, valamint az utóbbiakhoz hasonlóan szintén kevésbbé kiváló közvetetlen követőinek példája bizonyítja, egye-

dül megalkuvást nem ismerő realizmusa fenyegette elfajulással a renaissance-szobrászatát. Donatello realizmusa ugyan sohasem nyilvánult a természet szolgai, gépies másolásában, hanem csupán az életteljes jellemzés eszközéül szolgált. Tanítványai közül azonban nem egy ezt a nyerstől sem visszariadó realizmust tekintette a szobrászat főcéljának s hogy eredetinek lássék, a brutális formáktól sem riadt vissza. Szerencsére Itáliának, de különösen Firenzének még nem egy kiváló mestere akadt, aki működésével elhárította azt a veszedelmet, amellyel a tulzó utánzók a renaissance-szobrászatnak egészséges irányban való fejlődését fenyegették.

Donatello segédei és tanítványai közül Michelozzo, a jeles építész, önálló szobrászati munkáin, mint aminő a montepulcianói Aragazzi-síremlék, az antik szigorúbb követésére igyekszik, de ha koncepciói nagyjában jelentősek is, alakjai üresek, józan felfogásuak, tartásukban elfogultak. Hasonló irányban halad Isaia da Pisa, aki Simone Fiorentinoval együtt Rómában közvetíti Donatello hatását, aki azonban Chiavez biboros síremlékén a lateráni templomban, erényeket antik mintára ábrázoló, ruháikban párhuzamosan redőzött szobrain jóval tartalmasabb. Agostino di Duccio (1418—1481) Firenzéből 1446-ban lopással gyanúsítva Velencébe menekül, onnan Riminibe kerül. Itt Sigismondo Pandolfo Malatesta szolgálatában ennek Isottáját dicsőítő antik szellemű domborművekkel díszíti a S. Francesco templomot, többek közt hullámosan redőzött, testhez simuló ruhákban ábrázolt köpcös éneklő és muzsikáló puttókkal. Agostinótól való a perugiai S. Bernardino homlokzatának pompás díszítése is. (127. kép.) Urbano da Cortona († 1504), aki a padovai Santo főoltárán is közreműködött, igen közepes mester, s 1451-ben Sienában, később a dalmáciai Trauban és Spalatóban is dolgozott.

Donatello padovai tanítványai Dalmácián és Velencén kívül Lombardiában és Emiliában is terjesztik mesterük stílusát. Domenico di Paris, akiről mint Niccolo Baroncelli társáról már megemlékeztünk, Ferrarában a Palazzo Schiffanoját díszíti az ő szellemében. Niccolo Fiorentino 1468-ban Trauba költözik s a székesegyház Orsini kápolnája ajtón kitekintő fáklyás putto domborműveivel áll legközelebb mestere padovai munkáihoz. Nápolyban Aragoniai Alfonz diadalívén is dolgoznak Donatello-tanítványok. Ilyen Andrea dall' Aquila. A padovai segédek közül mestere modorához Bartolomeo Bellano ragaszkodott leginkább s utolsó tanítványa Bertoldo di Giovanni (1420—1491), aki bizonyos tekintetben Michel Angelo mestere volt s Firenzében az emlékéremnek első művelője.

III. LUCA DELLA ROBBIA. A FIRENZEI MÁRVÁNYFARAGÓ SZOBRÁSZOK. VERROCCHIO.

Donatello valamennyi az előbbi fejezetben felsorolt tanítványánál és követőjénél jóval jelentősebb szobrászok termettek még Firenzében, akik erőteljes és önálló egyéniségükkel a nagy mestertől megkezdett úton újabb és

újabb csapásokat törtek művészetüknek. Ezek sorában Luca della Robbia (1400—1482) az első, aki irányát tekintve, Ghiberti és Donatello között a középúton áll. Erre a külső hatások iránt egyébként is fogékony egyéniségét a kettőnek reá szinte egyformán gyakorolt befolyása terelte. Szíve mintha inkább

128. kép. Luca della Robbia: Éneklő angyalok az énekes karzatról. Dombormű. (Firenze, Opera del'Duomo.)

Ghibertihez vonzaná. Ennek befolyása nyilvánul alakjai nemes formáiban, választékos ruharedőzésében s nyugalmában, amely a Donatello-féle realizmus ellenállhatatlan varázsának a hatását nagyban mérsékli művein s ezeket klasszikus szépségükkel az antik emlékekhez hozza közel. Emellett azonban Luca della Robbia érzéseiben egész modern s felfogásában vallásos. Donatellonak a saját egyéniségén leszűrt, tompított hatása érvényesül Luca della Robbianak azon

márványból faragott domborművein, amelyeket a firenzei dóm második énekes karzatának díszítésére szánt. Dávid 150. zsoltára három versének parafrázisaként, harsonát fuvó, táncoló, lantpengető, dobverő és éneklő gyermekek és serdülő ifjak domborművű kompoziciói díszitik ezt, a Donatello cantoriájaénál szigorúbb architektonikus keretben. (128. kép.) A gyermekek jellemzése itt is pompás, de kevésbbé éles realisztikus felfogást mutatnak, nyugodtabbak s így mozdulataik ban is kevesebb a változatosság. A legközelebb DONATELLOhoz LUCA DELLA ROBBIAnak a Campanilét díszítő domborművei állanak 1439-ből. Ezek hatszög-

129. kép. LUCA DELLA ROBBIA: Madonna. Fayence dombormü (Firenze, Museo Nazionale.)

letes mezőkben a szabad művészetek közül ötöt ábrázolnak, Orfeuszt kivéve, sima háttérrel s különösen a Dialecticát megszemélyesitő két vitatkozó alak kompoziciója eleven és beszédes. LUCA DELLA ROBBIA már itt ébredhetett tudatára annak, hogy festői érzék híján domborműveit képtelen mélységben fokozni. Ezután is megelégszik alakjainak a lapos háttérből való erős kiemelésével. Hogy domborművei hatását növelje, színezni kezdi ezeket s evégből a mázas agyagtechnikát karolja föl.

Márványból faragott java alkotásai közé tartozik még Federighi püspök egyszerű, de előkelő hatású síremléke 1456-ból a firenzei S. Trinitában, a halott arcképi felfogással faragott remek alakjával. Bronzba öntött művei közül a firenzei dóm sekrestyéjének ajtaja a legnevezetesebb. Ennek domborműveit szintén sima háttér és szigorú relief-stilus jellemzi. A domborművek Mária, Keresztelő Szent János s a négy egyházatya és a négy evangelista ülő alakját ábrázolják két-két

angyal társaságában. Az ajtót Michelozzoval együtt 1446-ban vállalta el, de csak jóval később fejezte be.

A legtöbb dicsőséget Luca della Robbia színes mázakkal festett égetett agyag domborműveivel aratta, amelyeknek a korabeli agyagművességtől ellesett festői technikáját a szobrászatban határozott céltudatossággal ő használta föl először. Az égetett agyag domborműveknek és a fából faragott szobroknak, sőt kisebb mértékben ugyan, a márványból készülteknek színezése Itáliában a Quattrocento korában is általános volt. Az agyag domborműveket azonban egyszerűen befestették. Luca della Robbia volt az első, aki az akkor Faenzában már virágzásnak indult s Firenzében is föllendülő keleti eredetű ónmázas keramika festőtechnikáját először használta föl a szobrászatban s ennek égetett agyagból készült munkáit így az idő viszontagságaival szemben is ellenállókká tette és ezzel általános elterjedésüket biztosította. Könnyű kezelésüknél fogva, amely az ábrázolás közvetetlenségét is fokozza, Donatellohoz hasonlóan nem egy mester készített egyszerűen befestett terrakotta szobrokat. De Luca della Robbia volt az első, aki alkotásainak zománcszerű mázával nemcsak tartósabbakká tette ilynemű munkáit, hanem az anyag természetéhez képest lágyabb kezelésével s alakjainak ennek megfelelő nemes formáival a mázas terrakotta domborművek helyes stílusát is megállapította.

130. kép. Andrea della Robbia: Mária látogatása. (Pistoja, S. Giovanni Fuorcivitas.)

Mázas terrakotta munkái csak mérsékelten színesek. A féldomború alakok, amelyek helyes stílusukkal és nemes formáikkal a renaissance összes hasonló alkotásai közül így leginkább közelítik meg a klasszikus görög domborműveket, az áttetsző sötétkék mázzal bevont alapból fehéren emelkednek ki s csak az előtér részletei, továbbá a virágok és gyümölcsfüzérek, amelyekbe a csillogó mázzal bevont kompoziciók foglalvák, pompáznak élénkebb színekben. Ezek sorában a sárga, zöld és ibolyaszín a leginkább gyakori.

Tetszetős és üde hatásuknál fogva, amely a mester műveiben az alakok

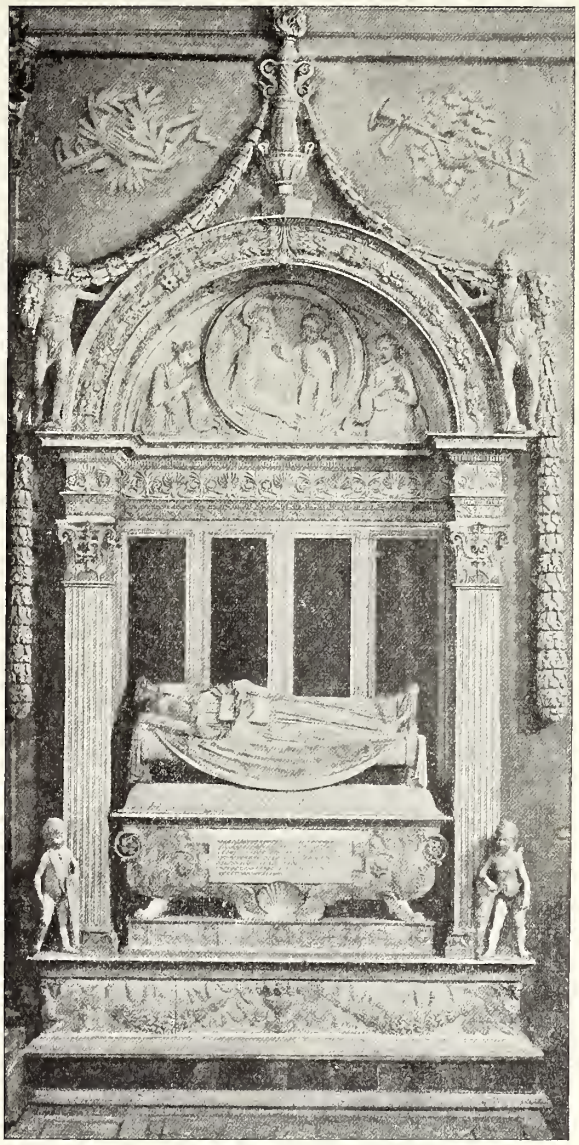
elrendezésében nyilvánuló jó ízléssel, bensőséggel teljes és harmonikus hatású formákkal párosul, a föltalálóját után *Robbia-művek*nek elnevezett mázas terrakotta munkák rendkívül sokfelé terjedtek el. Templomok, paloták belsejét és külsejét, oltárokat, síremlékeket, keresztkútakat egyaránt díszítettek ezekkel; kapuk, ablakok ívmezőjében, házak frízén szintén gyakoriak. Rengeteg a ránk maradt Robbia-művek száma, amelyek természetesen túlnyomó részben a mester követőinek kezei alól kerültek ki. Különösen Firenzében és környékén láthatók ilyenek. Azonban külföldön is alig van múzeum, mely nem dicsekednék ezek gazdag sorozatával.

131. kép. Andrea della Robbia: Pólyás gyermek. Dombormü. (Firenze. Innocenti.)

Luca della Robbia sajátkezű mázas terrakotta munkái sorában az első két jelentősebb alkotás a firenzei dóm két természetes nagyságú alakokkal ábrázolt dombormüve 1444 és 1447-ből, amely a sekrestyeajtók fölött a csúcsos ívmezőket tölti ki s Krisztus feltámadását és mennybemenetelét ábrázolja, a mester Robbia-művem szokatlanul népes kompozicióban, néhány fával jelzett sceneriában, ünnepélyes bensőséggel teli felfogással. Európa számos múzeumában és Firenzében látható s a Madonnát angyalok, szentek vagy virágok közt ábrázoló domborművei mind bájosak s az anya és gyermeke közt való szeretetteljes viszony változatos visszatükröztetésében kifogyhatatlanok. Az urbinói S. Domenico templom ajtajának ívmezőjében a Madonna félalakja négy szent társaságában tárul elénk. Nevezetesek a berlini Kaiser Friedrich Museum Robbia-Madonnái s a firenzei Museo Nazionaléban levő, a S. Pierino templomból, továbbá a Máriát rózsabokorban ábrázoló dombormü s az, amely egykor a via dell' Agnolót díszítette s Mária bájos arcában talán a leginkább kifejező. (129. kép.)

Egyszerű, de eleven felfogású ifjú alakokat ábrázoló képmásokat is ismerünk Lucától. Ilyen a berlini múzeum ifjút, s a firenzeinek fiatal leányt ábrázoló dombormüvü mellképe. Hogy a technika szabadon álló szobrok és csoportozatok ábrázolására is alkalmas volt, ennek klasszikus bizonysága Mária látogatásának szobormüve a pistojai S. Giovanni Fuorcivitas templomban. (130. kép.) Az elbájolóan kedves, bensőséggel teli munka, amely a bibliai Szent Erzsébetet a fiatal leány

képében ábrázolt szűz Mária előtt térdre esve ábrázolja, a renaissance legszebb szoborcsoportozatainak egyike s ha újabban Andrea della Robbianak (1435—1525) tulajdonítják is, ez a körülmény semmit sem von le értékéből.



132. kép. Desiderio da Settignano: Marsuppini síremléke. (Firenze, S. Croce.)

Luca della Robbia imént említett unokaöccse és utóda már csak kizárólag mázas terrakotta szobrok és domborművek előállításával foglalkozik. A technikában époly kitünő, mint nagybátyja és mestere, felfogásában azonban nem tükröztet vissza oly elbájoló derűt. Madonnái kifejezése elmélyedő; később, alighanem Savonarola hatása alatt, néha szinte szomorú. A gyermek Jézus alakja is bágyadtabb domborművein, amelyek hátterét párhuzamosan lebegő felhőcsíkokkal élénkíti. Legnépszerűbb munkái az 1463 és 1466 között mintázott pólyásgyermekek domborművei a firenzei lelencház loggiájának homlokzatán, amelyek kedves, értelmes kifejezését azonban a pólyából már régen kinőtt gyermekek arcáról leste el s ilyen fejlettebb arcokon is örökítette meg. (131. kép.) Andrea della Robbia felfogásával kora festői közül hol Ghirlandajohoz, hol Lorenzo di Credihez közeledve, igen sokat dolgozott. Általában barátokat s férfi szenteket, imádást vagy elragadtatást ábrázoló művei a tartalmasabbak. Így a firenzei Loggia di San Paolo ívmezőjén a Szent Domonkos és Ferenc találkozását ábrázoló dombormű. Az arezzói dóm számára készült kálváriáján már a mesterség: a technika fitogtatása a túlnyomó, mely kései szakában szintén hanyatlik. Ez a gyárszerű munkával kapcsolatos

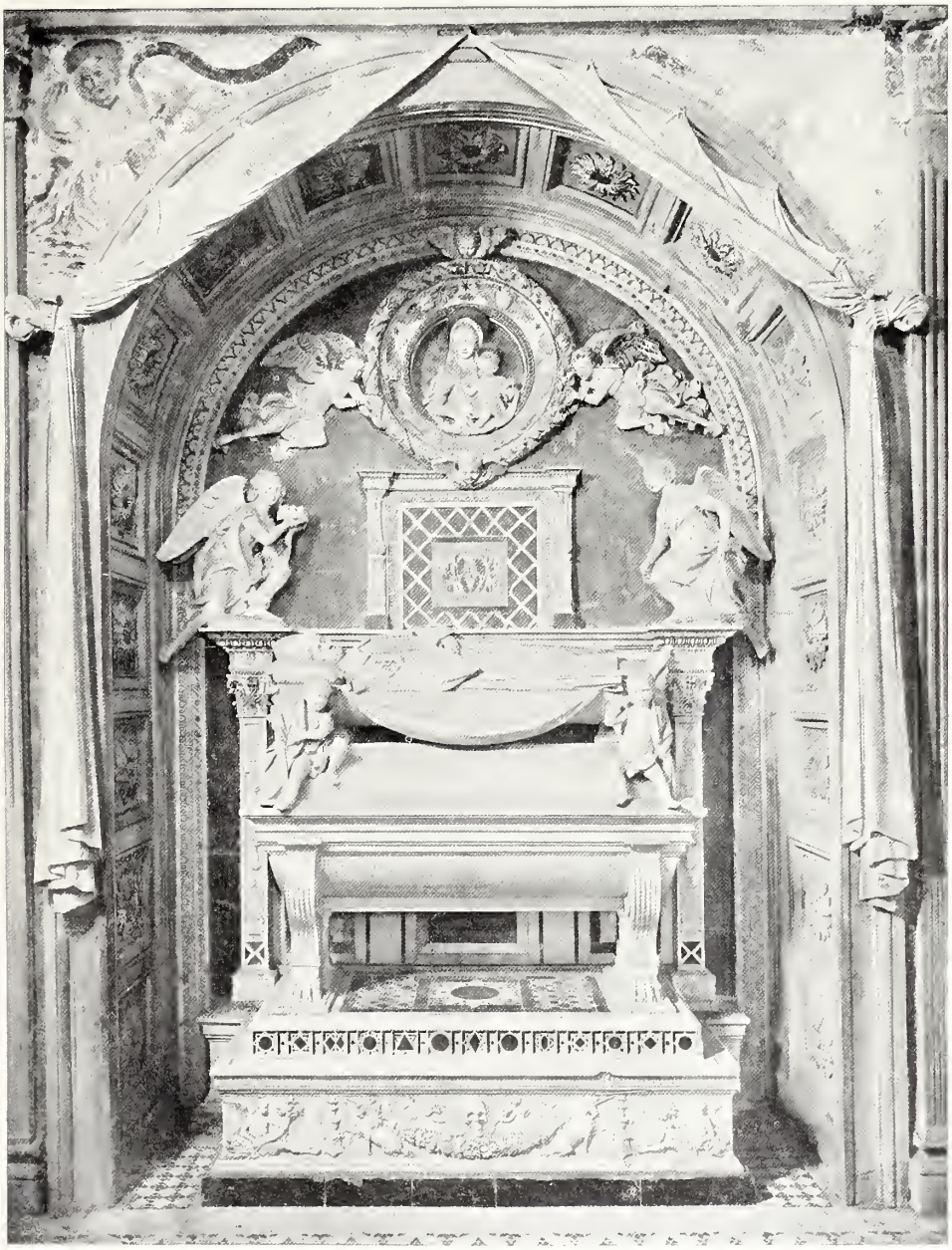
hanyatlás jellemzi fiainak művészetét is, akik a Robbia-műveket egész Toszkánában, azonfelül a pápai Márkákban és Umbriában is széltében terjesztik. Andreának öt fia volt. Közülük Giovanni della Robbia (1469—1529) a legkiválóbb. A pistojai Ospedale del Ceppónak az irgalmasság cselekedeteit ábrázoló domborműveit neki tulajdonítják. A több kézre valló domborművek részletei telvék új, hatásos, életképszerű felfogással.

Ghiberti, Donatello és Luca della Robbia hatása alatt a XV. század dereka táján számos többé-kevésbbé eredeti, de általában sok jó ízléssel és igaz érzéssel megáldott szobrász lép fel Firenzében. Ezeket az általuk különösen fölkarolt technikák szerint a márványfaragók és a bronzöntő szobrászok csoportjába sorozhatjuk. Az előbbi csoport mestereinek működése két egymással szoros kapcsolatban álló tárgykörre oszlik: a halott arcképi felfogással faragott alakját ábrázoló s gazdagon díszített síremlékek és a mellszobrok készítésére.

133. kép. Desiderio da Settignano: Fiatal leány mellszobra. (Firenze, Museo Nazionale.)

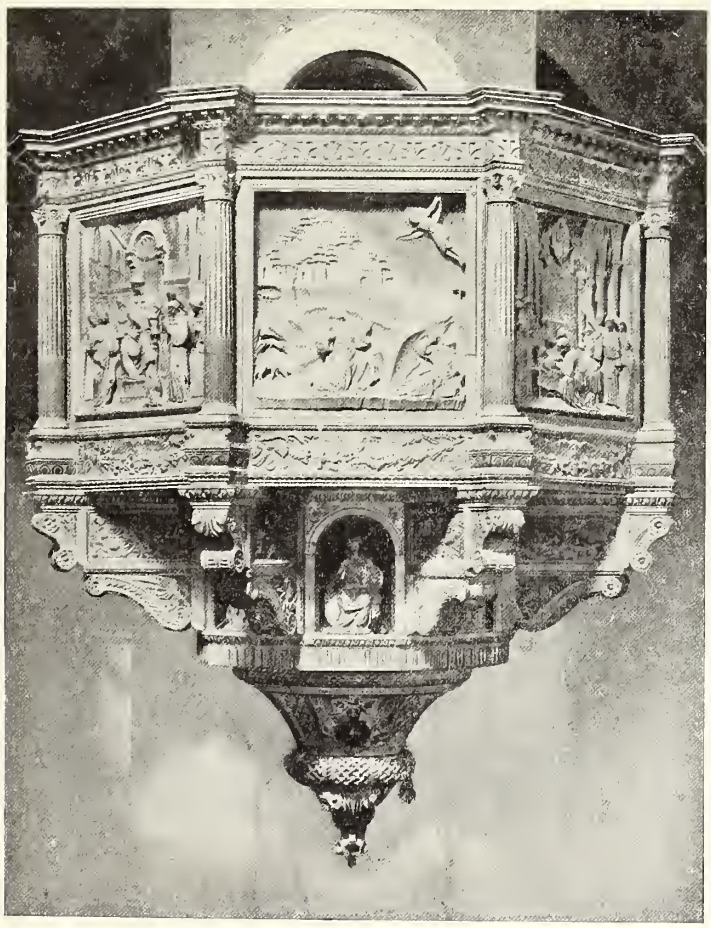
A síremlékek emelésével az olaszok már a középkorban is nagy pompát fejtettek ki. A renaissance idejében szakítanak a Trecento síremlékeinek formájával, amelyet a templom falából kiugró gyámkövekre helyezett kőkoporsó jellemzett, s a fülkés síremlékek formája lesz általános. Ezen a díszesen faragott kőkoporsó az antik szabású pillérek közé foglalt fali fülke alsó részét tölti ki. A halott alakja a szarkofágon nyugvó alacsony ravatalon fekszik; fölötte a fülkét betetőző félkörű ívmezőben angyaloktól tartott médaillonban a Madonna domborművű alakja virraszt. A síremlék ormát címert vagy virágfüzéreket tartó puttók díszítik. Az ilyen szabású renaissance síremlékek első fejlettebb példája az 1444-ben meghalt Leonardo Bruni firenzei államtitkár síremléke, Bernardo Rossellino (1409—1464) a jeles építész műve, aki azonban itt a halottnak arccal a néző felé forduló remek alakjával is felülmulja korának valamennyi márványfaragó mesterét s inkább a renaissance nagy úttörő szobrászai társának, mint követőjének tekinthető. Működése javát azonban az építészet kötötte le s a síremlékek új formáját is mások fejlesztik tovább.

Desiderio da Settignano (1428—1464) az 1455-ben elhalt Marsuppini államtitkár síremlékét ugyancsak a S. Croce templomban, az előbbi mintájára tervezi. Alkotása fölépítésében könnyedébb, díszítésében gazdagabb annál. (132. kép.) A pillérek közé foglalt fülke alacsony lábazatának két végén címereket, ormán az ennek szövétnekes csúcsáról lecsüngő babérfüzéreket tartó gyermekek állanak őrt. Ez utóbbiak tele vannak gyöngéd felfogással s elragadó kedvességgel, amely



134. kép. Antonio Rossellino: Jacopo da Portogallo síremléke. (Firenze, S. Miniato).

Madonnáit is jellemzi. Ez utóbbiak DONATELLOnak az anyai szeretetet vagy az ég királynéjának méltóságát visszatükröztető hasonló tárgyú domborműveivel szemben az ifjúságot, a tisztaságot dicsőítik és mennyei derűt sugároznak vissza. DESIDERIO gyermekalakjaival társai közül leginkább közeliti meg DONATELLOt, de ennél jóval szebb formákban és lágyabb kezelésben leli kedvét. Ez teszi a gyermekek és fiatal lányok szobrászává. Gyermekeket ábrázoló domborművei



135. kép. BENEDETTO DA MAJANO: A firenzei S. Croce-templom szószéke.

közül a firenzei Museo Nazionale San Giovaninoja azelőtt Donatello neve alatt szerepelt. Fiatal leány-mellszobrai közül a berlini múzeumban Marietta Strozzi és egy urbinoi hercegnőt ábrázoló műve a leghíresebb (133. kép).

A gyermeki báj és kedvesség hivatott tolmácsa volt ANTONIO ROSSELLINO (1428—1478) is, Bernardo öccse. Az 1459-ben fiatalon elhalt Jacopo di Portogallo biboros síremlékén, amelyet a S. Miniato templomban a szintén tőle tervezett kápolnában emelt, a halott nyugodtan alvó, szelid alakja fölött élénk mozdulatú,

mosolygó képű lebegő angyalok tartják a Madonna virágos koronga foglalt domborművét. (134. kép. a X. táblán.) A halott fejénél és lábánál szintén egy-egy angyal térdel, kettő ismét a kőkoporsón ül s elbájoló kedvességgel a ravatalról lecsüngő lepelbe burkolózik. A közvetetlenségnél fogva, amellyel a túlvilági élet derűs alakjait a halottéval szorosabb kapcsolatba hozta, a kompozició ügyességénél fogva, amellyel a leomló kárpitba foglalt keretben a szobrok mesteri módon az egész fülkét betöltik, Antonio Rossellinonak ez a műve a renaissance legvonzóbb és legszebb síremlékeinek egyike. A mesternek másik főműve a nápolyi Monte Oliveto márvány domborműve, mely Krisztus születését ábrázolja festői felfogással, ám részleteiben végtelen finomsággal s egész mivoltában mesés bájjal. Ebből tanítványa Silvestro dell' Aquila is örökölt valamit, aki a XV. század utolsó negyedében főleg Aquila templomában dolgozott, ahol a S. Bernardinóban Camponeschi Mária síremléke, a fiatal leány alvó alakjával, esik a legközelebb Rossellinohoz. Ez utóbbinak egy másik követője, aki főleg Luccában dolgozott, Matteo Civitali (1435—1501), a firenzei márványfaragóknál általában rusztikusabb. 1484-ből való, fölépítésében nagyszerű Regulus-oltárán kívül a luccai dómban, legszebb műve, túlságosan nagy kezeit nem tekintve, a bájjal és érzéssel teli dombormű a firenzei Museo Nazionaléban: a Hit.

136. kép. Mino da Fiesole: Piero Medici mellszobra. (Firenze, Museo Nazionale.)

A márványszobrászok negyedik kiváló képviselője Benedetto da Majano (1442—1497) eredetileg intarziaműves, majd építész is volt. Antonio Rossellino nyomdokain haladva, kereste a művészi hatást. Első művei egyike Pietro Mellini mellszobra a firenzei Museo Nazionaléban 1474-ből, amely Filippo Strozzi nagyszerű felfogású mellszobrával együtt, az utóbbi a párizsi Louvreban, jellemző ereje kiválóságáról tanuskodik. Mellini megbízásából faragta Majano a S. Croce templom márvány szószékét is, amely a főhajó egyik pillérén gazdagon alakított gyámkövön nyugszik s amelyet mellvédjén Szent Ferenc életéből merített és Ghiberti hatásáról tanuskodó festői felfogású domborművek díszítenek. (135. kép.) Majano finom díszítő talentumának legszebb példái Filippo Strozzinak Rossellino hatására való síremléke a S. Maria Novella templomban, továbbá San Gimignanóban a Collegiata Szent Fina oltára s a S. Agostino Szent Bartolus oltára, amelyek életteljes szobraikon és domborműveiken kívül jókarban ránk maradt és sajátságos varázst gyakorló eredeti színezésüknél fogva is nevezetesek.

Mino da Fiesole (1431—1484) a firenzei szobrászok között korában a legnépszerűbb, Desiderio da Settignano követője, akinek bája azonban nála nem egyszer keresettséggé fajul. Alakjai lágyak, mintha viaszkból készültek volna, édeskések, gyakran éretlenek. Kezdetben alighanem kiválóbb firenzei mesterek műhelyében dolgozott s java munkái ifjabb korából való képmásai, mint aminő Firenzében Piero és Giovanni Medici mellszobra, s Berlinben a Niccolo Strozzié. (136. kép.) A halott mellszobra teszi értékessé Salutati püspök síremlékét a fiesolei székesegyházban. Madonna domborművei már kevésbbé kifejezők s elsekélyesedő

137. kép. A. Pollajuolo: Részlet IV. Sixtus pápa síremlékéről. (Róma, Szt. Péter-templom.)

formáikkal a márványszobrászat hanyatlását jelzik. Legszebb Madonnája Cristoforo della Rovere biboros síremlékét díszíti a S. Maria del Popolo templomban, Rómában, ahol Mino 1480-ig hét éven keresztül tevékeny s mások, többek közt Traui János közreműködésével is, igen sokat és sokfélét dolgozott.

A márványszobrászoknak a dekorativra irányuló tevékenysége, amely Firenzén kívül különösen Rómában talált a síremlékek emelésénél nagymérvű méltánylásra, egyoldalú működése közben egyre finomabb, de egyben felszínesebb formáival elsekélyesedéssel fenyegette a renaissance szobrászatát. Miként Luca della Robbia, a technikájában gyökerező stílusával a realizmus túlzásaitól, úgy óvták meg a renaissance szobrászatot ellenkező irányú elfajulásától

a márványfaragókkal egyidőben működő bronzöntő mesterek: Antonio Pollajuolo (1429—1498) és Andrea del Verrocchio (1436—1488).

Mindakét mester eredetileg ötvös volt, miként a renaissance legtöbb híressé vált művésze. Az ötvösség kicsinyben felöleli a képzőművészetnek mindaháromágát. Ez a körülmény magyarázza meg genialitásukon kívül az ötvösműhelyekből kikerült művészek java részének sokoldalúságát. A különböző téren való érvényesülés jellemzi Pollajuolot és Verrocchiot is. Ők a művészetnek különböző ágaiban nemcsak nagy járatosságra tettek szert, hanem búvárkodásukkal ezeknek technikai fejlődését is sok tekintetben előbbre vitték. Pollajuolo, korának leginkább megbecsült ötvöse; mint festő az olajtechnika tökéletesítésével is szerzett érdemeket. Mint szobrász, Verrocchiohoz hasonlóan, a bronzöntést mívelte s ilynemű munkái technikai szempontból véve mind tökéletesek. Donatello hatása alatt a természetnek a legaprólékosabb részletekig pontos utánzására törekszik, ezzel kapcsolatban szoborképmásain erőteljes egyénítés és szinte megdöbbentően éles jellemzés érvényesül. Így a római Szent Péter-templomban IV. Sixtus pápa alacsony bronzkoporsóján, amelynek fedőlapján a markáns formákkal ábrázolt halott alakja az erények domborműveivel ékes keretben terül el. (138. kép.) Továbbá VIII. Ince pápa fülkés elrendezésű síremlékén is ugyanitt, amely kétféleképen a koporsón elterülve s efölött trónusán ülve ábrázolja a pápát, az erények túlságosan karcsú s már-már szinte barok hatású allegorikus alakjai között. Míg Pollajuolo, mint a firenzei Museo Nazionaléban levő s Heraklest és Cacust ábrázoló bronzcsoportján is, különös kedvét leli a testi erő fitogtatásában, Verrocchio mélyebb lelki kifejezésre törekszik.

A jóval termékenyebb, kora művészetére gyakorolt hatásánál fogva is jelentősebb s Pollajuolonál még sokoldalúbb Verrocchio neve eredetileg Andrea di Michele di Francesco de' Cioni volt. Guiliano Verrocchi ötvösműhelyében tanult, aki után del Verrocchionak nevezték el. Mint Donatello segédje faragta a S. Lorenzo sekrestyéjének márvány lavabóját s a nagy mester halála után ő lesz a Mediciek szobrásza s élte végéig sem fogy ki a fölöttébb változatos föladatokból, amelyekkel ezek megbízták s amelyek ugyancsak elősegítették tehetségének sokoldalú fejlődését. Piero és Giovanni Medici 1483-ban befejezett síremlékén kívül, a Mediciek megbízásából készült Verrocchio Dávid szobra, ma a Museo Nazionaléban. (138. kép.) Ezen válik először szembetünővé a különbség, amely közte és Donatello között nyilvánul. Mindkettőjük bronzszobra körülbelül ugyanazon korú ifjút ábrázol. Donatello meztelen Dávidján megelégszik a természet formáiban nyilvánuló fanyar báj közvetetlen és finom visszatükröztetésével. A Verrocchioé testhez simuló bőrvértben áll előttünk, ruhátlan testrészei nem kevésbbé éles realizmust mutatnak. Az acélos erő azonban, amely alakjában, energikusan féloldalt forduló tartásában nyilvánul, jobban érvényesül; azonkívül a Verrocchio Dávidja, de különösen ennek diadalmasan mosolygó göndörfürtű feje tele van sajátos lélekkel. Dávid nyulánk formáival szemben teltebb, kerekdedebb és mozgékonyabb a delfint szorongató Ámor szobrocskája, amely szintén a Mediciek számára készült s ma a Palazzo Vecchio udvarának szökőkútját díszíti. Sajátos

élettel telvék Verrocchionak mellszobrai: Giuliano és Lorenzo Medici terrakotta mellképe a párizsi Dreyfus s a bostoni Shaw-gyüjteményben. A bámulatraméltó módon eleven egyéni jellemzés mellett ezeken Firenze egykorú arisztokráciájának karakterisztikus tipusát is megörökítette. Az egyetemesnek az egyénben ily módon való visszatükröztetése a művészi jellemzés netovábbja. S Verrocchio összefoglaló látásából szinte önként következett, hogy rég letűnt korok kimagasló alakjairól, emberi alakjukban ismeretlen képviselőiről is készített jellemképeket, amelyekben az arcképmellszobrain nyilvánuló nagyszerű felfogás szintén érvényesül. Ilyen történelmi arckép a Scipio-dombormű a párizsi Louvreben, amelyen egyesek, Verrocchionak a firenzei múzeumban levő női mellszobrához hasonlóan, Leonardo da Vinci közreműködését is fölismerni vélik. Ilyenek lehettek a Dáriust és Nagy Sándort ábrázoló domborművű mellképek, amelyeket Lorenzo Medici Hunyadi Mátyás királyunknak küldött volt ajándékba.

138. kép. Verrocchio: Dávid bronzszobra. (Firenze, Museo Nazionale.)

A Verrocchio neve alatt ismert Madonna-domborművek között sok a hamisítvány. A valódiak is nagyrészt tanítványai közreműködésével készültek, akik közül Lionardón, a renaissance nagy varázslóján kívül, a szobrászok sorában Francesco di Simone Ferrucci (1438—1493) méltó az említésre. Ez nem igen volt eredeti tehetség, de a bolognai S. Domenicóban s a forlii S. Biagióban levő síremlékei és a Perugia melletti Monteluce temploma tabernaculumának bizonysága szerint választékos ornamentális ízléssel dicsekedett. Verrocchio valódi Madonna-domborművei közül egy terrakottából s egy márványból a firenzei Museo Nazionalében a méltóság és báj sajátos keverékét tükrözteti vissza. Ismét új oldalról mutatkozik be a kiváló mester ama domborművén, mely Francesca Pitti, Giovanni Tornabuoni felesége síremlékéből a firenzei Museo Nazionalében maradt ránk s fríz alakú kompozicióban a gyermekágyas asszony halálát ábrázolja. Minden hagyománnyal szakítva, egészen újszerű felfogással tükrözteti itt

vissza Verrocchio a való életet, a polgári életből merített tragikus eseményt, melyet minden ízében drámai mozgalmasság hat át.

Élete utolsó éveiben Verrocchio nagyobbszabású működését még két, összes eddigi munkáit felülmuló nagy alkotásával koszorúzza meg. Az egyik az 1483-ban befejezett, s Krisztust és Tamás apostolt ábrázoló szoborcsoport az Or' San Michele Donatello keretével díszített fülkéjében, a másik Colleoni velencei lovasszobra. Az előbbiben nagyszerű felfogással ábrázolt alakjait, hullámos nehéz redőkben aláomló ruhákban tárja elénk, amelyek mindazonáltal így is érvényre juttatják ezek testének rendkívül kifejező mozdulatait. (139. kép.) A Megváltó, Lionardo Krisztusának prototipusa s hatalmas alakja tele van ünnepélyes méltósággal. A hitetlen tanítvány tétován lép feléje, hogy fölfedett sebét megérintse. A mozdulatok ellentétében, a kezek beszédes játékában s az arckifejezésben nyilvánuló kifejező erő, a világos és egységes kompoziciójában nyilvánuló nagyszerű felfogás, a korai renaissance legkitünőbb szoborcsoportjává avatja Verrocchio e művét, amelyet azonfelül épúgy mint Colleoni lovasszobrát, már a virágzó renaissance szelleme is hat át.

139. kép. Verrocchio: Krisztus és Tamás apostol. (Firenze, Or' San Michele.)

Bartolomeo Colleoni, a velencei zsoldos hadvezér emléke minden idők lovasszobrait fölülmulja művészi tökéletességével és nagyszerűségével, amellyel a páratlan gondossággal megmintázott lovat és lovasát, mintha egybeforrt volna, mozdulataiban is bámulatraméltó harmóniában ábrázolja. (140. kép a XI. táblán.) A nyergén büszkén kiemelkedő, mozdulatában elszánt, tekintetében dacos, egykorú vértezetben ábrázolt, sisakos Colleoniban, a kit nem hadi tettei, de

140. kép. Verrocchio: Bartolomeo Colleoni lovasszobra Velencében.

Verrocchio tett az emberek emlékezetében halhatatlanná, nemcsak a hadvezér jelleme tükröződik vissza, de megdöbbentő erővel és életteljességgel a kor felfogása is, amelyet erről táplált. Tudjuk, hogy a renaissance korában Itália egyes államainak, városainak a sorsát nem egyszer az általok fölfogadott zsoldos hadak vezérei, a pénzért vitézkedő, többnyire azonban sokat sohasem kockáztató kalandor condottierik szabták meg. Általában a condottierik megdöbbentő erővel egyénített tipusának szokás Colleoni lovasszobrát tekinteni, holott grandiozus hatása inkább olyan, mintha azt az ideált örökítené meg, amelyet az olaszok jobbjai az igazán nagystílű hősi hadvezérről tápláltak, akit azonban a szellemi és művészeti virágzása aranykorában is apró darabokra szakadt és sok sebtől vérző Itáliában a renaissance korának egész folyamán hiába vártak.

IV. JACOPO DELLA QUERCIA. ÉSZAK-ITÁLIA, RÓMA ÉS NÁPOLY SZOBRÁSZAI.

Firenzéhez képest Itália többi városai a renaissance szobrászatának történetében másodrendű szerepet töltenek be. Ám ezek közül is nem egyben termettek mesterek, akik felülemelkednek az arany középszer átlagán s ha, többnyire környezetüknek a firenzeieknél kicsinyesebb viszonyai miatt, nem is fejthettek ki korszakalkotó működést, egyéni kiválóságuknál, sőt néha geniálitásuknál fogva is, figyelmünkre ugyancsak érdemesek.

Ilyen mester volt Siena nagy szobrásza Jacopo della Quercia (1374—1438), akit szubjektivitással teli sajátos művészeténél fogva a Quattrocento Michel-Angelójának nevezték el. Apja festő volt. Ő maga 1402-ben Firenzében tűnik föl először a S. Giovanni templom bronzkapujának pályázatán, ahol azonban nem keltett figyelmet. Nem is a firenzeiek ízlése szerint való szobrász volt. Sem a természet közvetetlen szemlélete, sem az antik római szobrászat hatása nem gyakorolt művészetére mélyebb benyomást. Mintha inkább a régi etruszk művészet naturalizmusa éledne újjá felfogásában, amellyel domborműveinek erősen kiálló, telt formákat kölcsönöz s ezeket hatalmas szenvedéllyel hatja át. Ilaria del Caretto síremlékén, 1406-ból, a luccai dómban, a mereven végig nyuló leány alakja, lábánál kutyával, a hűség jelképével, még gótikus jellegű; feje idealizált. Kőkoporsójának oldalait a római bacchikus urnákon levőkhöz hasonló, de nem oly pajkos domborművű szárnyas gyermekek díszítik, nehéz virágfüzéreket tartva.

Jacopo della Quercia sienai munkái sorában a Fonte Gaia az első, amelyen 1409-től kezdve tíz évig dolgozott. Ennek e szökőkútnak, ma a sienai városházán látható, márvány domborművei a Madonnát és az erényeket ábrázolják. A méltósággal teli ülő alakok Michel-Angelóra emlékeztetnek: erősek, telt formájuak, fiatalok és szépek. (141. kép.)

1417-ben tervezi a sienai S. Giovanni templom keresztkútját, amelynek hatszögletes medencéjét domborművek, a közepéből kiemelkedő karcsúbb tabernaculum fülkéit próféták s tetejét Keresztelő Szent János szobrocskája díszíti. Az

utóbbinak életéből merített domborművek közül csak a Zakariásnak megjelenő angyalt ábrázoló komoly felfogású beszédes kompozició Quercia műve; egy Donatellóól, kettő Ghibertitől s kettő egy későbbi sienai szobrásztól való. Quercia leginkább jellegzetes műve a bolognai S. Petronio templom főkapujának 1425-ben megkezdett diszitése, amelynek félkörű ívmezejében Szent Petronius s egy másik püspök álló alakja között a Madonna monumentális hatású, méltóságteljes alakja ül lendületes testtartással trónusán. A kapu bélletének foglalatául szolgáló félpilléreket s az ívmező alatti homlokgerendát domborművek diszitik, amelyek az ó-szövetségi szentirás tíz történetét, az első emberpáron kezdve Izsák föláldozásáig, és öt kompozicióban Krisztus gyermekségét, születésétől az Egyiptomba való meneküléséig, ábrázolják. Ezekben a domborművekben bontakozik ki egész erejével Quercia sajátos egyénisége. (142. kép.) A háttérben minden festőiséget kerülve, izzó fantáziával, egyszerű széles formákkal, amelyek monumentális hatása nem az antik tanulmányozásában, de nagyszerű felfogásában gyökerezik, tárja elénk a Genesis történeteit. Ösztönszerű naturalizmusa hatalmas összefoglaló erővel párosul, ez kölcsönöz ideális hatást domborműveinek, amelyek nehány motivumát Michel-Angelo is fölhasználta a sixtusi kápolna mennyezetét diszitő hasonló tárgyú festményein. Querciatól Bolognában még egy siremlék is maradt ránk. A S. Giacomo maggiore templomban Antonio Galeazzo Bentivoglio emléke ez, amely eredetileg az egyetem egyik tanára számára készült s bolognai mintára a még középkori formájú, gyámköveken nyugvó kőkoporsó mellső domborművén egyetemi előadást ábrázol.

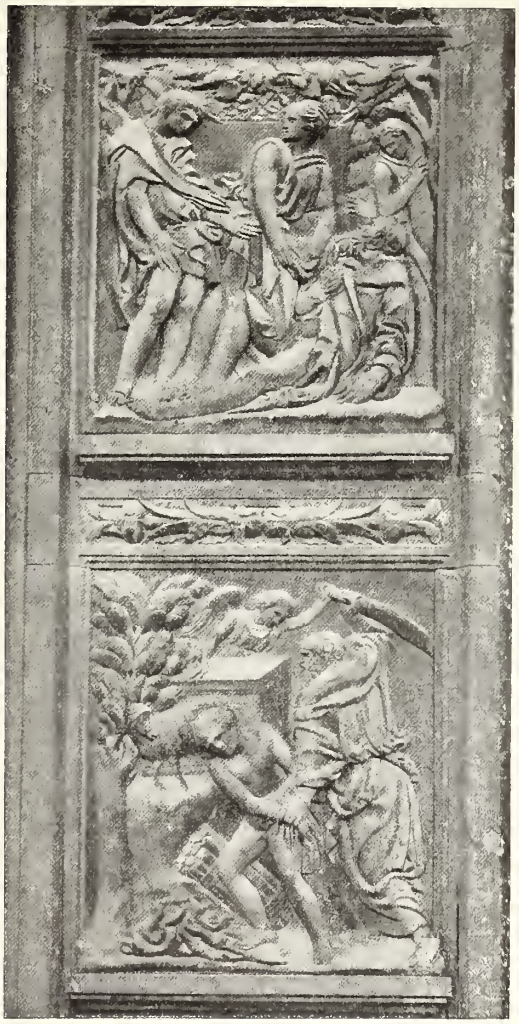
141. kép. Jacopo della Quercia: Részlet a Fonte Gaja-ból. (Siena, Palazzo Pubblico.)

Jacopo della Quercia sem Sienában, sem későbbi működése főhelyén Bolognában, nem alapitott iskolát, a minthogy sajátos módon egyéni művészetében nem is volt olyan csira, amelyből egészséges fejlődés sarjadzott volna. Naturalizmusa nem volt eléggé mélyreható s nem a természet tüzetes tanulmányozásán alapult, amelyből a firenzei szobrászat bámulatraméltó fejlődése kiindult. Bármily

nagyszerű is művészete, domborművű alakjainak a gótikusra emlékeztető félrehajló tartása a modern érzésre zavarólag hat, mintha alakjai legtöbbjének nem lenne csontváza. S alighanem ez volt az oka annak, hogy a firenzei pályázaton Izsák feláldozását ábrázoló domborművét mellőzték.

Siena kevésszámú figyelemreméltó szobrászára természetesen QUERCIA művészete nem maradhatott hatás nélkül. ANTONIO FEDERIGHI (1420—1490) művei: az orvietoi dóm számára faragott szibillája s a sienai Casino dei Nobilit díszítő szobrok merész felfogásuak, de nagystílű munkák. A *Turini ötvös család* bronzöntő tagjai sorából GIOVANNI DI TURINI († 1454) keze alól került ki a S. Giovanni keresztkútjának két domborműve. LORENZO VECCHIETTA (1412—1480), a festő, mint szobrász már kicsinyes. A S. Maria della Scala főoltárán levő aprólékosan részletezett föltámadt Krisztusa is ezt mutatja. Hasonló irányban halad FRANCESCO DI GIORGIO (1439—1502) és NEROCCIO DI BARTOLOMEO (1447—1500), akiknek művészetét aztán GIACOMO COZZARELLI (1453—1512) egészen aprópénzre váltja föl.

* * *



142. kép. JACOPO DELLA QUERCIA: Noe részegsége és Izsák föláldozása. (Domborművek a bolognai S. Petronio főkapuján.)

Észak-Itáliában a renaissancekori szobrászat fejlődésének irányát firenzei hatásokon kívül különösen az éremművesség és az ezzel kapcsolatos kis plasztika szabja meg, amely itt főleg a padovai egyetem tudós humanistáinak propagandája következtében virult föl s amelynek alkotásai az antik hatás közvetítésén kívül, azért is nevezetesek, mert főleg a lombardiai mesterek díszítő művészetének motivumaihoz mintákul szolgáltak. Az érmek és az apró domborművű bronzlapok, plaketták, önálló vallásos vagy antik tárgyú kompozíciókon kívül, különösen Velence közvetítésével forgalomba került antik tárgyak, főleg vésett kövek

nyomán készült motivumokat ábrázoltak, amelyek sokszorosítva az antik művészet ismeretének Itália szerte jelentős közvetítői lettek.

Az olasz renaissancekori éremművesség atyja a veronai VITTORE, vagy mint ez újabban kiderült, helyesen ANTONIO PISANO, másik nevén PISANELLO (1397—1451), a híres freskófestő volt. Élete utolsó tizedében, valószínűleg francia-flamand érmek hatása alatt fordult figyelme az éremművesség felé. Első alkotása e nemben Palæologos János görög császár emlékérme volt, aki 1438-ban a ferrarai udvart is meglátogatta. Városról-városra utazva, Pisanello kora fejedelmeit és kiváló szellemeit harminchat emlékéremben örökítette meg. Ezek közül huszonnégy nevével jelzett érem sajátkezű munkája. Bronzból öntött emlékérmei mellső lapján finom stilusérzékkel párosuló éles realizmussal hősei oldalt forduló

143. kép. PISANELLO: Emlékérmek.

fejét örökítette meg. (143. kép.) Az érmek hátsó oldalát többnyire allegorikus tárgyú domborművek díszítik, mint legszebb ilynemű munkáin: Cecilia Gonzaga, Lionello d'Este, Sigismondo II. és Novello Malatesta, továbbá Leon Battista Alberti emlékérmén.

Valamikor ruhák, szelencék és egyéb közhasználati tárgyak díszítésére szánt apró domborművei révén vált híressé ANDREA BRIOSCO (1470—1532), akit göndör haja után RICCIOnak neveztek el s aki DONATELLO padovai segédei közül BELLANOnak, vagy talán inkább BERTOLDOnak tanítványa volt. Domborművei a padovai Santo szentélyében keresett klasszikus formáikkal túlságosan józan hatásúak. A kis plasztikában legjelesebb munkája ugyanitt levő pazar díszítésű bronz gyertyatartója.

Emlékérmei számával a Quattrocento valamennyi mesterét felülmulja SPERANDIO DA MANTOVA (1425—1495), aki szintén DONATELLO padovai köréből indult ki s Ercole d'Este legkiválóbb éremművésze volt. Mint az erőteljes jellemzésükkel kiváló arcképek mestere tűnik ki az utóbbinak a párizsi Louvreben levő

domborművű mellképével és V. Sándor pápa terrakotta síremlékén a bolognai S. Francesco templomban.

Bolognában fejtette ki működése javát és ennek legkiválóbb XV. századbeli szobrásza volt az apuliai Niccolo da Bari, aki művészi nevét: Niccolo dell' Arca († 1494) a S. Domenico templom ereklyetartója, az Arca di S. Domenico, után nyerte, amelynek felső része tőle való. (144. kép.) Első nagyobb munkája a S. Maria della Vita templom terrakotta szoborcsoportozata: Krisztus siratása, amelyen a népies miszteriumokból merített ihletet s amely könyörtelen realizmussal ábrázolt szobrain, különösen azonban a nyugtalanul lobogó ruhában hajlongó Magdolna alakján szinte vad szenvedéllyel kitörő fájdalmat tükröztet vissza. Valószínű, hogy Niccolo dell' Arca, Velencében való tartózkodása előtt, amely 1463—1468 közé esik, az Alpokon túl is járt s itt szerzett benyomásai érvényesülnek Krisztus siratásán. A S. Domenico ereklyetartójának tetején már a toszkánai művészet hatását mutatja; dekorativ részleteiben Antonio Rossellinoét, a szintén márványból faragott szenteken s a fedél csúcsán álló Atyauristen alakján Jacopo della Querciaét. Tőle való az alsó részében Niccolo Pisanotól és tanítványaitól faragott ereklyetartón a baloldali gyertyatartó angyal is, amelynek párját később Michel-Angelo faragta s amelyet művészi kiválóságánál fogva régebben szintén ez utóbbinak tulajdonítottak. Bologna másik nevesebb szobrásza, aki születésénél fogva is idevaló, Vincenzo Onofri, java működését már a XVI. század elején fejti ki. Terrakotta munkáin, mint a S. Petrónióban a szent sírja festői fölfogásával és az ezzel párosuló bensőséggel Francesco Francia, a város jeles festőjének és ötvösének hatását mutatja.

144. kép. Niccolo da Bari: Szt. Domonkos sirjának felső része. (Bologna, S. Domenico.)

Niccolo dell' Arca korábbi működésének hatása alatt áll a modenai Guido Mazzoni (1450—1518), aki annak idején híres volt álarcai készítéséről s az Ercole d'Este udvarában ünnepi játékok rendezésével is remekelt. A Modenában igen népszerű templomi terrakotta csoportok sorában, amelyek inkább a külső effektust, mint a művészi hatást keresik, az ő munkái a legkiválóbbak. (145. kép.) Krisztus siratása 1480-ból a modenai S. Giovanni Decollato templom-

ban szelidebb, mint NICCOLO DELL' ARCA hasonló tárgyú műve, de szintén népies felfogást mutat, az alakok realisztikus arcának vonásaiban s egykorú viseletükben egyaránt aprólékos részletezést és arcképszerű jellemzést, amellyel kapcsolatban az érzéseknek éles megfigyelésre való kifejezése is érvényesül.

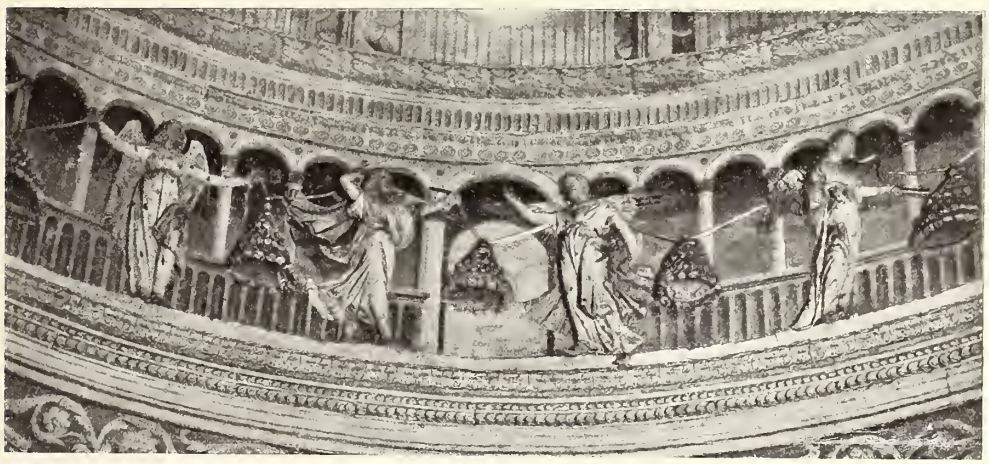
* * *

A kapcsolat, amely a Quattrocentoban az építészet és szobrászat között még általánosan szembetűnő, Lombardiában és Velencében volt a legszorosabb

145. kép. GUIDO MAZZONI: Krisztus siratása. (Modena, S. Giovanni.)

s azért az utóbbi iránya itt első sorban díszítő jellegű. A szobrokon, amelyekkel a milanói dómot építése közben elhalmozták, különösen azonban a dóm támasztó pilléreinek vízhányói alatt sorakozó «óriások» szobrain nyomon követhetjük a lombardiai szobrászat fejlődését a XIV. századtól kezdve a Cinquecento koráig. JACOPINO DA TRADATE, akit kortársai Praxitelesszel hasonlítottak össze, 1401—1425 között működik közre a dóm díszítésén. Művei sorában V. Márton pápa természetfölötti nagyságú szobrán a leginkább szembetűnő az átmenet a gótikából a renaissanceba. Ez utóbbi szellemét itt a firenzeiek közül főleg MICHELOZZO terjeszti. Hogy azonban a lombardiai kőfaragók mily eredeti módon ültetik át saját művészeti nyelvjárásukba terveit, annak a Banco Mediceo díszes kapuja, ma a milanói Museo Archeologicóban, a példája, amely a kapufelek hagyományos fülkés tagozásában s az ékítmények halmozásában egyaránt lombardiai jellegű.

A lombardiai renaissance szobrászat fejlődésének a milanói dómnál is jelentősebb színhelye a paviai Certosa volt. 1466-tól kezdve a díszítő munkálatokat vezető főmester itt Giovanni Antonio de' Amadei, röviden Amadeo (1447—1522). Valószínűleg ő díszítette a milanói S. Eustorgio templom Portinari kápolnáját, azokkal a sajátságos hatású, angyalokat ábrázoló színezett terrakotta alakokkal, amelyek virágokból formált harangokat lengetve húzódnak végig a kupola dobjának alsó párkányán. (146. kép.) Síremlékei közül Bergamóban Medea Colleoniét, a fiatal leány szűzies alakja, Bartolomeo Colleoniét Donatello hatása alatt készült, de kevésbbé erőteljes domborművei teszik nevezetessé. Alighanem Amadeo műve a milanói S. Satiro templom tartalmas Pietája, amelyet általában Cristoforo Foppanak, művészi nevén Caradosso (1452—1526), tulajdonítanak. Ez a mester korának egyik legkiválóbb ötvöse s kitűnő bronzöntő volt. Neki tulajdonitják a S. Satiro



146. kép. Táncoló angyalok a milanói S. Eustorgio-templom kupolájában.

templomban a Bramante tervezte keresztelő kápolna pompás díszítését, amelynek java része antik érmek mintájára faragott, korongos keretekbe foglalt, magas domborművű, jellegzetes emberfejekből s bájos muzsikáló angyalokból áll. Rómában tőle való a S. Pietro in Vincoli templom Szent Péter láncait magában foglaló ereklyetartójának bronz ajtaja, amelyet szárnyain, címeres és feliratos ékítmények között egy-egy festői hatású dombormű díszit.

Amadeo utóda a paviai Certosa díszítésében Benedetto Briosco volt, aki Gian Cristoforo Romano (1465—1512) és mások társaságában 1490—1497 között Galeazzo Visconti gazdag hatású síremlékén dolgozott.

Cristoforo Solari il Gobbo főműve a paviai Certosában Lodovico Moro és neje Beatrice d'Este síremléke 1498-ból, amely kissé mesterkélt ruharedőzése ellenére is a korai renaissance egyik legszebb és legnemesebb alkotása.

A comói dóm mesterei közül Tommaso és Jacopo Rodari méltók említésre.

* * *

Miként erről már a renaissance építészet tárgyalása kapcsán is szó esett, Lombardia mesterei messze földön vándorolva, nemcsak Itáliában, de a XVI. században Európa többi országaiban is sokfelé hagyták ránk kőfaragásban való ügyességük emlékeit. Itáliában, különösen Velencében és Rómában fejtenek ki a szobrászat terén is széleskörű működést. A Velencében tevékeny mesterekről a szigetváros sajátos festészetével együtt a szárazföldi Itália renaissancekori művészetének tárgyalása után alább lesz szó.

A Rómában működő lombardiai mesterek élén ANDREA BREGNO vagy amily néven ott szerepelt ANDREA DA MILANO (1421—1506) áll, akinek java munkái díszítő részleteikben telvék szelid bájjal, alakjaikban nyugodt méltósággal s aki a technikában is kitűnő. Lebretto bíboros síremléke a S. Maria in Aracoeli templomban elegáns, újszerű formájával az örök városban nagy számmal készülő ilynemű emlékek tervezésénél mintaszerűvé vált. Feliratos és címerekkel ékes magas talapzaton álló koporsón, kettős félpillérek közé foglalt négyszögletes fülkében nyugszik itt a halott alakja. A fülke hátterében kettős félköríves keretben Szent Péter és Pál domborművű félalakja virraszt fölötte. A fülkét, szalagokkal átkötött virágfüzéres frízzel ékes párkányán, kagylós orom tetőzi be. Ugyancsak mintaszerű Coca biboros síremléke a S. Maria Sopra Minerva templomban, amelynek vonzó hatását üde színezése még fokozza.

Még kevésbbé, mint Róma, dicsekedhetett Nápoly falai között született kiváló mesterekkel s a renaissance korában itt is túlnyomóan toszkánai, de főleg lombardiai szobrászok dolgoznak. Aragoniai Alfonz diadalívének díszítésénél 1458-ban merül föl FRANCESCO LAURANA (1430—1501), ez a modorát gyakran változtató dalmata származású művész, aki alighanem lombard mesterektől tanult s a nyers formáktól firenzei hatás alatt a legfinomabbakig viszi.

A nápolyi diadalívet allegorikus alakokkal s harcosok szobraival díszítette. Kiváló volt a képmás terén. Legjobb ilynemű munkái Aragoniai Beatrix, Mátyás király feleségének leánykori mellszobra Berlinben, amelyet talapzatán és az alak ruháján szinte elhalmozott ékítményekkel. Jó a pesaróí múzeumban Battista Sforzát és Federigo da Montefeltret ábrázoló domborművű mellképe is.

FRANCESCO LAURANA, aki vándorlásai közben Franciaországban is megfordult, emlékérmekkel is foglalkozott. Remeke e nemben XI. Lajos francia király érme, hátsó lapján a szigorúan antik mintára készült «Concordia Augusta»-t ábrázoló domborművű képpel.

V. FIRENZE ÁTMENETI ÉS ÚTTÖRŐ FESTŐI.

Itália renaissancekori művészetének egyes ágai közül az új szellem a legkésőbben a festészetben jelentkezik, amely a szobrászat befolyása alatt törekszik az élet mind közvetlenebbb hatású ábrázolására: a valószerűségre. Ennek a körülménynek nem kicsiny része lehetett abban, hogy a renaissancekori festészet Itáliában formáiban szinte mindvégig plasztikus jelleget mutat. A Trecento

síkdíszítményszerű képeivel szemben alakjai plasticzitásával és a tér ábrázolásával az életet és a természetet valószerű hatással MASACCIO varázsolta először képeire. Genialitásában gyökerező összefoglaló látásával azonfelül oly hatalmas monumentális érzék és drámai felfogás párosult, hogy munkáit inkább a Cinquecento, mint a XV. század festményei közé sorozhatnók.

MASACCIO szinte minden előzmény nélkül s anélkül, hogy a festői ábrázolás addig még ösmeretlen eszközeivel tudatosan élnie módjában lett volna, pusztán hatalmas képzelettel párosuló genialitásával emelkedett hirtelen a fejlettségnek erre a magas fokára. Ha alig pár éves működése tovább tart, kortársaira minden bizonnyal nagyobb hatást gyakorol, de sikerein felbuzdulva, az utánzására törő festők a képírást alighanem a modorosság felé is terelték volna. Így azonban rövid ideig tartó működésével amúgy sem lévén zajos sikerei, modern szóval élve, jóformán csak a virágzó renaissance küszöbén fedezték föl képeit, tanulmányozták ezeket egész odaadással ennek legkiválóbb képviselői is.

A Quattrocento festői pedig a maguk korának szellemét követve egész odaadással törekednek arra, hogy az élet valószerű ábrázolására még tökéletlen vagy figyelemre még nem is méltatott művészi eszközöket megszerezzék és fejlesszék. Néha szinte meghatóan naiv egyoldalúsággal s minden tetszetős hatásról lemondva, mélyednek el a távlati törvények tudatos alkalmazásának gyakorlásába, az emberi test formáinak tüzetes tanulmányozásába, a rajz és színezés fejlesztésébe.

A szobrászat terén a firenzeiek vezető szerepe a XV. században szinte kizárólagos volt. A festészetet más városok mesterei is jelentős mértékben gyarapítják vívmányaikkal, sőt erre a Quattrocentóban Itáliában az északi festészet, jelesül a flamandi is hatással volt. A hangadó szerep azonban most is Firenzéé. Ennek falai között lüktet a legpezsgőbb elevenséggel a középkori hagyományokkal szakító, új eszmékért és ideálokért hevülő élet, amelynek mentül hívebb visszatükröztetésében keresik művészetük főcélját a gyönyörűségeitől megittasodott, az újkori műveltség áramlataitól elragadott festők. A Trecento képírói ecsetükkel még szinte kizárólag az egyház s a vallásos élet szolgálatában állottak. Világi tárgyú képeik is telvék vallásos erkölcsi célzatokkal. A Quattrocento mesterei a mennyországot is a körülöttük lüktető élet s a való természet tükrében tárják elénk; vallásos tárgyú képeiken közönséges halandókat örökítenek meg s különösen Firenzében csakhamar annál nagyobb lesz örömük, minél könnyebb ráismerni szentjeik képein városuk egy-egy ösmertebb jellegzetes alakjára.

Ez a reálizmus azonban Firenzében sem következett be hirtelen. A festészet terén itt működő úttörő mesterekkel párhuzamosan a XV. század derekáig is egész sor képíró működik, aki felfogásával, előadásmódjával és művészi eszközeivel még a Giotto iskolájának hagyományait követi s ezek harmonikus betetőzését képviseli vagy legalább is félig a középkor hagyományainak alapján áll. Az előbbiek sorában FRA ANGELICO, az utóbbi átmeneti festők között MASACCIO mestere MASOLINO a legkiválóbb.

Fra Giovanni da Fiesole (1387—1455.), akit az életét és működését jellemző angyali derűnél fogva Fra Angeliconak neveztek el, hitbuzgó dominikánus szerzetes létére, kora elevenen pezsgő életétől teljesen elzárkózva, a középkor szellemében festi képeit. Vannak kortársai, akiknek munkái technikai és művészeti szempontból véve az ő alkotásainál jóval fejlettebbek. Ezek azonban a rajtuk nyilvánuló szelíd bájnál és őszinte bensőségnél fogva a legvonzóbb képek közé tartoznak, amelyeket valaha festettek. A bensőséggel teljes áhitat és mennyei derű visszatükröztetésében, mely alakjain oly bájos harmoniában nyilvánul, Fra Angelicot egyetlen festő sem multa felül. Gazdagon aranyozott, bő ruhába öltözött, tarka szárnyú angyalai, akik szelíd mosollyal bájos arcukon, harsonát fújva vagy énekelve légies könnyedséggel mozognak freskóin, de különösen tempera képein, a bennük nyilvánuló s az ember szivét ellenállhatatlanul magával ragadó derűnél fogva világhírűek. (147. kép.)

147. kép. Fra Angelico: Angyal a firenzei Uffizi Madonna-képéről.

Fra Angelico, családi nevén Guido di Pietro, Vicchióban, Giotto születési helye: Vespignano mellett született s már mint kész festő 1407-ben lépett be a Firenze mellett lévő Fiesoléban a dominikánusok rendjébe. Hogy hol tanult, nem tudjuk. Testvére Fra Benedetto miniatür festő volt s nincs kizárva, hogy Fra Angelico is miniatür műhelyben sajátította el a festészet technikáját. A sok rokon vonás azonban, amely munkáiban a nálánál idősebb Masolinóra emlékeztet, arra is enged következtetést, hogy ő is ennek mesterénél, Starninánál tanult. A legnagyobb hatással azonban fejlődésére Orcagna és Spinello falképei voltak. Szinezése mindazonáltal mindvégig miniatürszerű, világos, árnyalásában kevésbbé változatos, formái is kevésbbé plasztikusak. Fra Angelico stilusa ilyformán drámai hatások visszatükröztetésére már eleve is alkalmatlan volt.

148. kép. Fra Angelico: Részlet az utolsó ítéletből. (Firenze, Accademia).

Erre nem is igen törekedett. Képein a fősúly alakjai ragyogó megjelenésén s a mennyei békesség és derű visszatükröztetésén nyugszik. Ahol zordon vagy félelmetes tárgyakat dolgoz föl, nem lévén semmi érzéke az élet és a túlvilág sötét oldalai iránt, alakjai, mint az utolsó ítéletet ábrázoló képein az elkárhozottakat kínzó ördögök, telvék önkéntelen komikummal. 1408-ban Fra Angelico szerzetes társaival együtt V. Márton pápa miatt, mintegy számkivetésbe, Cortonába költözik. Közben négy évet Folignóban tölt el s csak 1418-ban tér ismét vissza Fiesoléba. Ezen idő alatt alkalma nyílik megösmerkedni Giotto assisi freskóival, a Giottót követő régebbi umbriai iskolával, ennek csillogó színezésű

149. ábra. Fra Angelico: Krisztus levétele a keresztről. (Firenze, Accademia.)

Madonna-képeivel, amelyek mind hatással vannak rá, épp úgy, mint később a firenzei képirásnak egyre realisztikusabb irányban fejlődő kiválóbb képviselői is, anélkül azonban, hogy sajátos felfogásából engedne. Cortonai falképei, egynek kivételével, mely későbbi, elvesztek. Madonna-képe a dominikánusok templomában ugyanitt s a Gesù-templom Angyali üdvözlete, már tele van az egyéniségét jellemző csodás gyöngédséggel és sajátos gyermekded bájjal. Az utóbbinak kompozicziója még Giottóra emlékeztet. Az oszlopcsarnok azonban, amelyben ábrázolta, mintha már Brunellesco nemes arányait mutatná s az áhitattól sugárzó átszellemült alakok Fra Angelico legsajátosabb alkotásai. A cortonai Gesù-templomban őrzött s Mária életét és Szent Domokos legendáját ábrázoló predellaképek egyszerűségükkel, bensőségükkel s derüjökkel szivig hatnak; apró kompozicióik színes tájképi háttere pedig már Toszkána vidékének motivumaira emlékeztet.

Amire Fra Angelico 1418-ban Fiesoléba visszatér, szerzete kolostorán kívül is egyre nő a híre. A kamalduliak számára festi Utolsó ítéletét, — ma a firenzei Akadémiában, — amelynek kompozíciója még tele van Trecento-reminiscentiákkal, kivéve a képnek üdvözülteket ábrázoló részletét, amely igazán mennyei vizió s egymást kéznél fogva, a virágos pázsiton inkább lebegve, mint ennek szőnyegén lejtve ábrázolja az üdvösség kapuja felé vonuló, derűs áhitattól sugárzó lelkeket. (148. kép a XII. táblán.) Fra Angelico akkor van igazán elemében, amikor ilyen, a mennyei dicsőség glóriájában átszellemült kisméretű alakokat fest. Mária koronázása zenélő és táncoló angyalok s a szentek sokaságának közepette a firenzei Uffiziben, ragyogó színezésénél fogva is a legszebb ilynemű munkáinak egyike. Nagyobb képei nem mindig sikerülnek. Embernyi nagyságban ábrázolt Madonnája 1433-ból az Uffiziben túlságosan kicsiny fejű, arányaiban, elhibázott Jézus-alakjával úgy fest, mint valami szertelen arányokban megnagyított miniatürkép. A zenélő angyalok azonban, amelyek ennek a hármas képnek keretébe foglalvák, gyönyörűek, mozdulataikban fölülmulhatatlanul bájosak, arckifejezésükben végtelenül gyöngédek s másolatokban világszerte elterjedtek. (L. a 147. képet.)

Népesebb kompozíciójú s nagyobb alakokkal ábrázolt tempera képei sorában Fra Angelicónak Krisztus levételét a keresztfáról ábrázoló festménye a legkiválóbb a firenzei Akadémiában (149. kép). Krisztus testének szépsége, a többi alakok méltóságteljes mozdulatai, a Szent János és Magdolna arcán visszatükröződő meghatottság, a test levételénél segédkezők néma párbeszéde, mind igen tartalmas és kifejező; a háttér a firenzei jellegű tájképpel, s a kereszt alatt virágzó pázsit aprólékosan részletezett, de színes és friss.

Amikor a dominikánusok 1436-ban megkapják a firenzei S. Marco kolostort, amelyet Cosimo Medici megbízásából Michelozzo alakít át, Fra Angelico is ide költözik s a káptalan-házat, a keresztfolyosót és a szerzetesek celláit díszíti falképekkel. Az elsőben a kálváriát festette: Krisztust a keresztfán a két lator között, a kereszt lábánál gyászoló hozzátartozóival, akikhez a keresztény egyház képviselőiként szent Domonkossal élükön az egyházatyák, a szerzetesrendek alapítói, szentek és vértanúk csatlakoznak, a meghatottság, néma panasz és fájdalom rendkívül változatos és csodálatraméltó módon bensőséges kifejezésével arcukon és mozdulataikban. A keresztfolyosón a felfeszített Jézust Szent Domonkossal természetes nagyságban elénk táró művén kívül csúcsos ívmezőkben derékig ábrázolt alakokkal öt képet festett. Ezek közül pompás jellemzésével a vándor képében ábrázolt Krisztus s a fogadására elébe lépő két dominikánus festménye a legkiválóbb.

A San Marco kolostor freskói, amelyekhez Fra Angelico közel ötvenéves korában fogott hozzá, színezésükben természetszerűleg kevésbbé ragyogók s alakjaikban is kevésbbé gyöngéd hatásúak, mint temperaképei; de a Giotto korabelinél már jóval fejletebb freskótechnikával festett kompozíciókban és alakjaikban egyaránt szintén tele vannak naiv bensőséggel s elragadó módon közvetetlen hatású vallásos érzéssel. A Krisztus és Mária életéből merített negyven-

egy falkép, amellyel a cellákat díszítette, kompozíciójában többnyire egyszerű; bensőségtől sugárzó alakjainak jellemzésénél fogva azonban bizvást összehasonlítható Giotto padovai freskóival. Ünnepies hangulata és az alakokon végigömlő bájnál fogva itt a három napkeleti király imádása és Mária koronázásának a képe a legszebb. (150. kép.) Hellyel közzel azonban a cellák képein nagyszerű felfogás is érvényesül s olyannyira, hogy a barát szelídségét tekintve, ezzel szinte csodálatba ejt, mint az Urunk színeváltozását ábrázoló képén, amely fenséges tar-

150. kép. Fra Angelico: Mária koronázása. (Falkép a firenzei San Marco-templomban.)

tással, kitárt karokkal ábrázolja Krisztusnak a dicsőség fényébe olvadó hófehér alakját s ez alatt a három apostolt, arcjátékában és mozdulataiban az elragadtatás különböző fokozatainak kifejezésével.

S Fra Angelico, aki kortársai hatása alatt, ha nem is lesz realisztikus festő, de már a San Marco kolostorbeli freskói egy részének alakjaiban s ezek egyénítésében is valószerű felfogásra törekszik, Rómában, ahová, IV. Eugénius pápa hívására költözött, de ahol csak 1449-ben megkezdett s V. Miklós számára festett képei maradtak ránk, ugyancsak élénk bizonyságát adja annak, hogy bár sajátos egyéniségét sohasem tagadta meg, tudott haladni korával. V. Miklós

pápa kápolnájában, ahol az orvietói kirándulásával, majd a Firenzébe való visszatérésével és a fiesolei kolostor priorává történt megválasztatásával kapcsolatos rövid megszakitással haláláig dolgozott, Szent Lőrinc és Szent István vértanú életét festette meg az eddigieknél egyöntetűbb, beszédesebb, színezésükben is valószerűbb s a háttérrel szervesebb módon egybe olvadó kompozíciókban. Szent Lőrinc alamizsna-osztogatását ábrázoló képének hőse a régi Szent Péter-templom küszöbén áll s a körülötte levő alakokon, ép úgy, mint a kápolna három falán két sorban festett többi képek egyes alakjain is szembetűnő az egyénitésre való törekvés.

Képeinek ez utóbbi sajátosságait némelyek segédei közreműködésének tulajdonitják, akik közül Benozzo Gozzoli kezének nyoma különösen a mesternek római működése első megszakitása alkalmával 1447-ben, az orvietói dómban festett képein, ösmerhető fel. Fra Angelico azonban, akit művészetével harmonikus jámbor életénél fogva a katholikus egyház a boldogok karába iktatott s akit igy Beato Angelico-nak is szokás nevezni, mégis csak a lelki élet nemes és vallásos nyilvánulásainak ideális ábrázolásában volt igazán mester. Művészetének ez a fő jellemvonása egyéniségében gyökerezett, amelyet Vasari az olasz mesterek XVI. századbeli életrajz irója, a korában még eleven hagyomány után, a következő szavakkal jellemzett igen találóan:

«Ez az igazán angyalhoz hasonlatos barát életét egészen Istennek és felebarátainak a szolgálatában töltötte el s az emberekkel való érintkezésben mindvégig szerény, egyszerű, a szegények iránt jószívű s minden világi hiúságtól távol maradt. Mindig csakis a festészetet mivelte, de szentképeken kivül egyebet nem akart festeni. Aki festészettel foglalkozik, mondogatta, békében éljen s hiú gondolatokkal ne vesződjék; aki Krisztus cselekedeteit akarja ábrázolni, az mindig Krisztusban is maradjon meg. Amit festett, azon sohasem javitott, mert az volt a meggyőződése, hogy amint lett, úgy akarta Isten is. Némelyek azt állitják róla, hogy sohasem nyúlt ecsethez, mielőtt nem imádkozott volna és sohasem festette meg a megfeszitett Megváltót anélkül, hogy könnyeivel arcát nem áztatta volna. És ilyformán tükröződik vissza alakjai arcában és tartásában keresztény érzésének ereje és őszintesége is.»

A középkori élet és művészet szellemének ettől az utolsó elbájolóan szép fellobbanásától, amelyet Fra Angelico képvisel, a Quattrocento többi számottevő mesterei mindinkább eltávolódnak.

Masolino da Panicale (1383—1447) már első ösmert képén, amelyet épp azért sokan tanitványának Masaccio-nak tulajdonitanak, a nápolyi múzeumnak a római Santa Maria Maggiore-templom alapitását ábrázoló festményén, a IV. századbeli Mária-legendát a XV. századba ülteti át. (151. kép.) A legenda arról szól, mint esett egyszer nyár derekán az örök városban esodaképen hó s mint alapitott ennek helyén Liberius pápa templomot. Masolino képén az utóbbi helyett V. Márton pápát látjuk, amint a templom alapjainak helyét kezében kapával körülárkolja. Kisérete, a jelenet tanúi szintén egykorú alakok. A hátteret hegyes vidék zárja el s a bárányfelhős égboltozaton köralakú diesfényben Jézus és Mária

alakja jelenik meg, melyet a mester egyéb alakjai legtöbbjéhez hasonlóan nem kevésbbé gyöngéd felfogással és harmonikus formákkal ábrázolt, mint FRA ANGELICO szentjeit.

Hasonlóképen nagy vita folyik még ma is arról, MASOLINO, vagy MASACCIO festette-e a római S. Clemente-templom Passio-kápolnájának freskóit, amelyek az oltár fölött Krisztust a kálvárián, jobbról-balról Szent Katalin és egy másik szent legendáját ábrázolják s a menynyezeten a négy evangélistát és egyházatyát. Az alakokon nyilvánuló gyöngéd felfogás és báj itt ugyanaz, mint a nápolyi képen. Ám a kálvária hátterében ábrázolt hegyes tengeröböl sokkal nagyobb stilű tájkép, mint aminők a Masolinónak kétséget kizáró módon tulajdonítható falképeket jellemzik s inkább Masaccio Brancacci-kápolnabeli freskóira emlékeztet. Ennek a firenzei Carmine-templomban levő kápolnának a kifestését MASOLINO, tanítványával közösen vállalta el, de alighogy hozzáfogott, a mester a firenzei származású Filippo Scolari temesi főispán meghívására 1425-ben Magyarországba költözött. Filippo Scolari, akit felesége Ozorai Borbála után nálunk Ozorai Fülöpnek neveztek el, Zsigmond királyunk hires hadvezére s leghatalmasabb főuraink egyike volt. Bizonyos, hogy amint a korabeli firenzeiek, ő is tele volt becsvággyal. Erre vall tömérdek épitkezése, amellyel nálunk nevét maradandóan megörökíteni igyekezett. A török hódoltság korában az Ozorai Fülöp bőkezűségéből épült templomok és paloták, amelyek közül különösen az ozorait Tolna megyében dicsőitik egykorú források, mind elpusztultak s ezekkel együtt MASOLINO falképeinek is

151. kép. MASOLINO: A S. Maria Maggiore alapítása Rómában. (Festmény a nápolyi múzeumban.)

nyoma veszett. Mert hogy festett nálunk, az bizonyos. Ozorai Fülöp már 1426 végén meghalt, s a firenzei mester még a következő évben is Magyar-

192. kép. Masolino: Herodes lakomája. (Falkép Castiglione d'Olonna baptisteriumában.)

országon van és maecenása örököseitől fizetését várja. Rinaldo degli Abizzi, aki mint Firenze követe fordult meg nálunk, Ozorai Fülöp díszes sírkápolnáját is

igen díszéri. Ez a székesfehérvári Nagyboldogasszony templom délnyugati tornyának a templom belsejében két felől nyílt földszinti csarnoka volt, amelyet királyaink kőkoporsóival szinte egy sorban, Ozorai Fülöp az illető torony megújításának költségei árán szerzett meg sírhelyének s alighanem szintén Masolinoval díszíttetett.

Hogy Masolinora magyarországi időzése volt valamelyes hatással, ezt Castiglione d'Olonna templomában és keresztelő kápolnájában Branda bíboros megbízásából festett falképei bizonyítják. Ezek közül különösen a baptisterium festményei figyelemreméltók, amelyek Keresztelő Szent János életét ábrázolják s nem egy magyaros viseletű, magyar típusú alakot örökítenek meg. (152. kép.) Így a Herodes lakomáját ábrázoló képen, az antik szabású frizzel ékes oszlopcsarnokban Herodestől jobbra sorra következnek: Branda bíboros, egy kétágú hosszú szakállal, medvebőrös süveggel fején, hosszú subában ábrázolt, köszvényesnek látszó idősebb férfiú, nyilván Ozorai Fülöp s mellette bajuszos, magyaros képével ennek valamelyik magyar főúri barátja, míg viszont künn Saloméval élükön olaszos viseletben ábrázolt alakok állnak. Krisztus keresztelésének képén, igaz hogy Masaccio nagyszerű felfogása nélkül, mély alpesi jellegű táj látható, közepén folyóval, jobbfelől szintén az életből kiragadott, jól megfigyelt és ügyesen jellemzett félig meztelen öltözködő alakokkal.

153. kép. Masolino: A bűnbeesés. (Falkép, Firenze, Brancacci-kápolna.)

A firenzei Brancacci-kápolnában, amelynek kifestését Masaccio Masolino elköltözése után egyedül folytatta, elsősorban a bűnbeesést tulajdoníthatjuk az utóbbi mesternek, bár sokan ezt is elvitatják tőle. (153. kép.) Ádám és Éva ruhátlan, kissé megnyúlt alakja, bátortalan tartásával oly hatással van ránk, mintha nem a természet közvetetlen szemlélete, de mozdulatlan antik szobor mintája után festették volna.

Az ezzel szemben levő keskeny kép Masacciotól: a kiűzetés a paradicsomból viszont csupa élet; a kifogástalan anatómiával megrajzolt ruhátlan alakok a fájdalomtól összetörve, jajgatva ballagnak a pusztaság felé. (154. kép.) Nagyszerűen ünnepélyes felfogásával és festménye megrázó drámai hatásával Masaccio itt egyszerre mérhetetlenül felülmulja mesterét s az emberiség első drá-

májának oly ikonografiai értékében is végérvényes kompozicióját alkotja meg, hogy közel száz év után Ráfael is jónak látta utánozni.

Masaccio, eredeti nevén Tommaso di Ser Giovanni Guidi (1401—1429) S. Giovanni di Val d'Arnóban, a sziklás Casentino tövében született, de már fiatalon Firenzébe kerül, ahol Masolinótól tanult. 1424-ben a festő céh tagja lesz. Első művei közül Mária és Szent Anna a firenzei Akadémiában még kissé esetlen széles formákat mutat, de ruharedőzésében igen finom s helyesebben motivált, mint Masolino alakjainak ruhái általában. A S. Maria Novella templomban a szent háromságot ábrázoló megrongált falképe már tele van nagyszerű felfogással, alakjai méltósággal telvék. Egyénisége egész erejével azonban a Brancacci kápolnában nyilatkozott meg, amelynek kifestését 1428-ban félbeszakította s Rómába utazott, ahol azonban már a következő évben, alig 28 éves korában meghalt.

154. kép. Masaccio: Kiüzetés a paradicsomból. (Falkép. Firenze, Brancacci-kápolna.

A Brancacci-kápolnának, a renaissanceekori festészetben épp olyan a szerepe, mint a szobrászatban a firenzei baptisterium bronzkapuinak, vagy a Trecento korában Giotto padovai falképeinek. Bejárata mellett s az oltár felőli falon a kápolnát négy-négy keskeny és magas kép, oldalfalain két-két széles kompozició disziti. Ezek közül a bűnbeesésen kivül az inaszakadt gyógyitását s Tabitha föltámadását egy képen ábrázoló kompoziciót még Masolinónak tulajdonithatjuk. A Giotto iskola hagyományai s a való élet visszatükröztetésére irányuló törekvés egyaránt érvényesülnek ezen. Az utóbbit különösen a piaeot ábrázoló szinhely közepén egykorú viseletben sétáló két alak képviseli, amely a két különböző eseményt, ha nem is szervesen, összefűzi.

Masaccio kompoziciói egyöntetűebbek, alakjai föllépése nyilván Donatello hatása alatt nyomatékosabb, formáik határozottabbak s plasztikusan emelkednek ki a háttér levegőjéből, amely képei nagyszerű felfogással s a térnek mind a három irányban valószerű megérzékitésével ábrázolt sceneriáit betölti. Masolino inkább a bájt s a kedvességet szereti alakjain s ezek arcán szelid érzéseket tükröztet vissza. Masaccio aprólékos egyéni jellemzés nélkül, nagyszerű felfogással párosuló valószerűséggel ábrázolt alakjain merő komolyságot, mélységet

s mint a kiűzetést ábrázoló képén láttuk, nem egyszer szinte megrázó drámai tartalmat tükröztet vissza.

A Brancacci-kápolna falképein már régen megfakultak a színek, de Masaccio kompozicióí vonalainak hatalmas lendülete s tartalmas formái ma is lebilincselnek. A vámszedő követelte adógaras történetének festményén (155. kép) s azokon, amelyeken Szent Péter keresztel, árnyékával beteget gyógyít és Szent Jánossal együtt alamizsnát osztogat, alakjai túlnyomó részben antikszerű ideális ruhákban jelennek meg, de ennek redői alatt a test minden mozdulatát érezteti s az alakok nemcsak magukban véve helyes arányúak, de a hasonló valószerűséggel ábrázolt tájképi vagy építészeti háttérhez viszonyítva is.

155. kép. Masaccio: Az adógaras. (Falkép. Firenze, Brancacci-kápolna.)

Masaccio igazi nagysága azonban távolról sem mesterénél fejlettebb realizmusában nyilvánul, hanem felfogásában, amely realizmusát tartalmassá és harmonikus hatásúvá teszi. A természetet nem részleteiben, de nagy vonásaiban, mint harmonikus egészet ábrázolja; alakjait sem jellemzi arcképszerűen. A természethű, de harmonikus hatású formákban s eleven mozdulatokban megragadó és meggyőző igazsággal nyilvánuló szellemi tartalom és érzés így még fokozza nagyszerű kompozicióinak monumentális hatását, amely nála azonos a Giotto falképeiével, de az alakok és ezek környezetének nagyobb természetességével s így nagyobb közvetetlenséggel és művészettel párosul. Alkotásai a maguk egészében ilyformán inkább a virágzó renaissance mestereinek közvetetlen elődjévé és tanítómesterévé avatják, mint a Quattrocento festészetének atyamesterévé. S kortársai a Masaccióéhoz fogható genialitás híján nem is törekedtek arra, hogy monumentális stilusát továbbfejlesszék s követve helyes ösztönüket, vagy inkább koruk helyes nevelési elvei révén ítélőképességében megerősödött józan eszüket, a festői ábrázolás eszközeinek a megszerzésére és tökéletesítésére törekedtek elsősorban, amelyeknek tudatos ismerete a

kevésbbé erős fantáziájú művészekre nézve is lehetővé tette a valószerű hatás visszatükröztetését. Bármily egyoldalúság jellemzi MASACCIO kortársait és utódait ebben a tekintetben, működésük távolról sem kicsinylendő, mert a festői ábrázolásnak általuk tökéletesített művészi eszközei s ezek tudatos fölhasználása lett az alapja a renaissance-képirás tartós és egészséges fejlődésének.

156. kép. PAOLO UCCELLO: Csatakép. (Firenze, Uffizi.)

BRUNELLESCO, a nagy építész, aki a Quattrocento szobrászatában Izsák föláldozásának domborművével szintén jelentős szerepet tölt be, volt az első, aki a távlat tanulmányozására irányította művészkortársai figyelmét. Barátja, Paolo Toscanelli, a híres mathematikus segítségével, ő állapítja meg először tudatosan a távlattannak azt az alaptörvényét, hogy az alakok a térben annál inkább kisebbednek, minél távolabb esnek szemünktől. Kísérleti úton megállapított távlati törvényét a Baptisterium alakokkal népes piacának rajzán mutatta be. LEON BATTISTA ALBERTI a festészetről szóló s 1435-ben befejezett értekezésében Brunellesco gyakorlati úton megállapított távlati szabályait elméletileg is kifejti. Ezek a tanulmányok Firenze akkori művészeire igen nagy hatással voltak

s nemcsak a festőkre, de a szobrászokra is. GHIBERTI ezek hatása alatt kél domborművein a festészettel versenyre.

A mikor a jeles szobrász a firenzei baptisterium második bronzkapuján dolgozik, műhelyében egyik segéde PAOLO DI DONO, a nagy madárkedvelő, aki azért kapta kortársaitól az UCCELLO nevet s aki mint festő egész életét a távlat tanulmányozásának szenteli. Még éjszakáit is ezeknek áldozza föl s VASARI szerint, amikor felesége aludni küldi, egyre csak ezzel a sóhajtással felel: ah mily édes dolog ez a perspektiva!

157. kép. ANDREA DEL CASTAGNO: Ozorai Fülöp arcképe. (Falkép. Firenze, S. Apollonia-müzeum.)

PAOLO UCCELLO (1396—1475), akit távlati tanulmányaiban barátja Antonio Manetti firenzei mathematikus segít, ezek gyakorlati alkalmazásában csakhamar annyira elmélyed, hogy keze alatt a festészet szinte merőben bonyolódott távlati problémák megfejtésével foglalkozó tudomány lesz. A távlaton kívül egyébbel nem is igen törődik képein, amelyeket épp azért a legszívesebben egy színnel fest. Ilyen egyszínű festménye John Hawkwood zsoldosvezér lovas képe 1436-ból a firenzei dóm jobboldali első pillérén. Ilyenek voltak a S. Mária Novella keresztfolyosójának, a Chiostro verdenek falképei, amelyek közül nagyobbmérvű megrongálástól jóformán csak a Vízözön maradt ment. UCCELLO ezen távolról sem az özönvíz borzalmait tárja elénk, hanem pusztán azt, hogy mint kisebbednek a kompozíciójukban is laza s a végtelen víz tükrén szana-széjjel szórt alakok mindinkább, minél távolabb esnek a nézőtől s mint rövidülnek formáik szintén a távlat törvényeinek megfelelően, miközben a legváltozatosabb helyze-

tekben láthatók. Ugyanennek a demonstrálására törekedett csataképein is, amelyek a Louvreben, a firenzei Uffiziben és a londoni nemzeti képtárban láthatók. (156. kép.) Ezeken azonban, színezésükben ugyan nem, de képei rajzával a természet aprólékos utánzására is törekszik. Minden fűszálat és falevelet, lovat, lovast egy azon éles realizmussal ábrázolt. Képei mégis élettelenek.

Aki ebbe az éles reálizmusba a kísérletező festőknél rendes tulzással féktelenül duzzadó életet lehelt s az Uccellónál még vajmi fásult alakokat erőteljes, nem egyszer túlhajtott jellemzéssel hatotta át, az Andrea del Castagno (1390—1457) volt. Castagno eredetileg a Giotto-iskola követője s nem sokat törődve a kortársait foglalkoztató távlati problémákkal, csak Donatello hatása alatt törekszik monumentálisabb stilusra és drámai hatásokra. A legnaiai Villa

158. kép. Andrea del Castagno: Az utolsó vacsora. (Falkép. Firenze, S. Apollonia-múzeum.)

Pandolfiniból a firenzei S. Apollonia múzeumba áthozott freskói híres nőket, költőket és hadvezéreket, így Firenze hősei sorában Donatello Szent György szobrának tartásával, Ozorai Fülöpöt is ábrázolják, aki itt két kézre fogott pallossal, lábait szétterpesztve, nehézkesen áll helyén, vad kifejezésű, kihívó arccal, ahogy életében aligha látta valaki. (157. kép.) A többi természetfölötti nagyságban megfestett alakok rajza is kemény, formáik szélesek, néha nyersek; jellemzésük nem egyszer a torzig csapong, de mind energikusak, hatalmasak és szoborszerűek. Niccolo da Tolentino zsoldos vezér lovasalakja, mely a firenzei dómban Uccello hasonló képével szemben látható, festett szobor hatásával van ránk, amely tartásában Donatello padovai Gattamelata szobrára emlékeztet. Castagno főműve a kolostorból átalakított S. Apollonia múzeumban, az egykori refektoriumban az utolsó vacsora freskója, amelyen Judást külön, az asztalnak a néző felőli oldalán ábrázolta, miközben a többi, szinte emberfölötti hatású erőteljes alak, remekül a térbe illeszkedve, egész plaszticitással a túlsó oldalon ül egymás mellett. (158. kép.) Az apostolok arca hellyel közzel nyers; erőteljes jellemzésük, valószerű megjelenésük, energikus tartásuk, lendületes ruharedőzésüknél fogva azonban a világos

és erőteljes színezésű kép momumentális hatása oly jelentős, mint Masaccio falképein kívül kevés firenzei festményé a Quattrocento egész folyamán.

A színezés, amely Uccello képein oly száraz, Castagno festményein is még darabos, mozaikszerű. Ennek tökéletesítésén az apró képeket festő

159. kép. Fra Filippo Lippi: Madonna. (Firenze, Uffizi.)

Giuliano Pesellon kívül (1367—1447) Firenzében Domenico Veneziano (1440—1461) fáradt először, aki Velencéből Rómán át szakadt ide és a S. Maria Nuovában Castagnóval együtt festett. Falképei itt elenyésztek. Tempera képei közül a berlini Szent Lucia-képen kívül Itáliában csak egy hiteles műve maradt ránk: a Máriát szentekkel ábrázoló festmény a firenzei Uffiziben. Ennek megnyúlt alakjai vajmi kifejezéstelenek, rajzuk azonban lágy, színezésük Masoli-

nóra és Fra Angelicóra emlékeztet, de élénkebb, amit képének firniszelésével ért el.

A széles színfoltokkal dolgozó freskótechnikával szemben az önálló temperaképeknek Firenzében eddig csak másodrendű szerepük volt. Az olajfestés, amelyet a németalföldi mesterek akkor már széltében alkalmaztak, itt voltaképen a Quattrocento egész folyamán nem tud elterjedni, mert bármint csodálják is meg németalföldi képeken, tökéletes technikájának nyitjára nem jönnek rá. Domenico Veneziano kísérletezései révén tempera képeit a színeket lágyan összeolvasztó, ezeknek nagyobb világító erőt kölcsönző mázzal vonta be, amelyet tőle a hagyomány szerint már Castagno is el akart lesni, aki azonban az övéhez hasonló s kortársaitól is jelentősnek tartott eredményt nem tudott ezen a téren elérni.

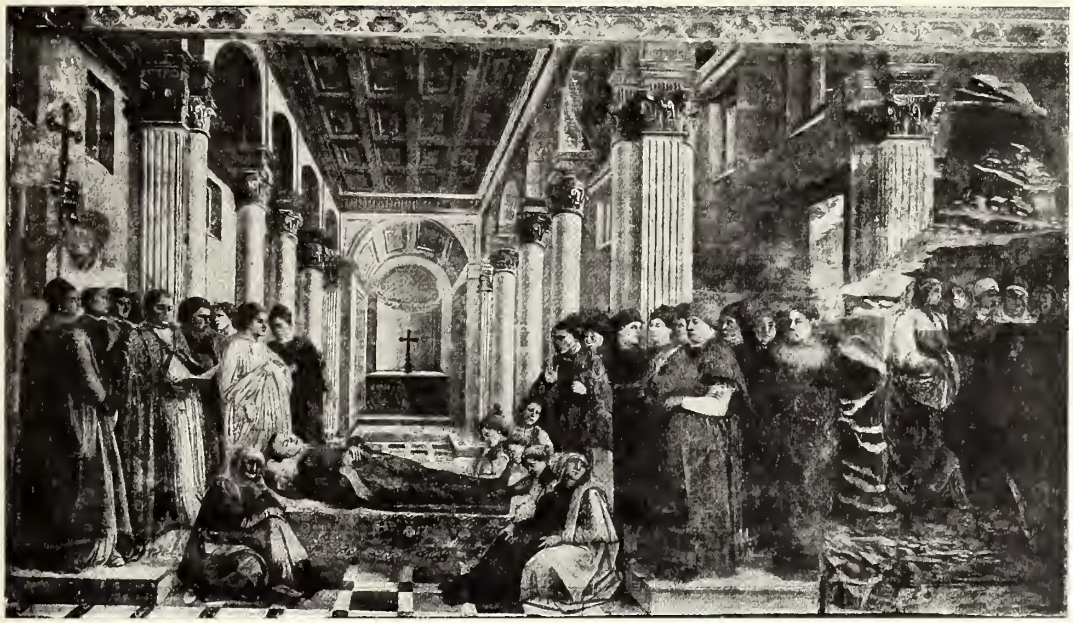
Azoknak a korai renaissance-festőknek a sorában, akik a képírás művészi eszközeinek tökéletesítésén fáradó mesterek vívmányait magukévá téve s ismét tovább fejlesztve, egész odaadással látnak ahhoz, hogy koruk szellemének megfelelően a való életet ábrázolják, Fra Filippo Lippi (1406—1469) az első.

Lippi alig nyolc éves korában a firenzei karmeliták klastromába lép s már 15 éves korában fráter. Szerzete templomának Brancacci kápolnájában tanúja Masolino és Masaccio működésének s itt kap kedvet a festészethez. Mint festő tevékenysége első idejében Masolinohoz, de még inkább Fra Angelicohoz áll közel; szerzetesi életében, de későbbi művei felfogásában is, az utóbbinak homlokegyenest ellentéte. A berlini képtárnak Máriát az erdőben gyermekét imádva ábrázoló festménye kompozíciójában Fra Angelico hatására vall. A szent szűz alakja átszellemült s a földön heverő gyermeket jellemző báj oly friss, mint a virágok, amelyek körülötte nyílnak. A sejtelmes erdei hangulat, amely a kép hátteréből árad felénk, igaz, egész közvetetlen, szinte modern hatású. Csakhamar azonban a korabeli élet gyönyörűségei a hivatásával való összeférhetetlenségig ragadják magával a féktelen természetű karmelita barátot. Angyali üdvözletet ábrázoló festményein szinte nyomról-nyomra követhetjük, mint világiasodnak el keze alatt a vallásos témák, amelyek hátterében is mind gyakrabban a korabeli építészet szelleme tükröződik vissza. Így ily tárgyú müncheni képén 1443-ból, amelynek architekturája Brunellescóra és Michelozzóra emlékeztet. A S. Lorenzo-templom számára festett angyali üdvözletének színhelye előcsarnok, amelyen át firenzei utcába látunk. Szűz Mária alakja itt kissé színpadias s az előtte harmadmagával megjelenő Gábor arkangyal sem égi jelenség többé. Lippi Madonna-képei is csakhamar nem az átszellemült szűzet, az Isten anyját, vagy a trónusán ülő égi királynőt lábrázolják, hanem Máriát földi mivoltában, szőke hajjal, egykorú firenzei viseletben, minden ideális vonás nélkül arcán, keresetlenül egyszerű tartással s egyéb alakjaihoz hasonlóan köznapi tipussal. (159. kép.) A firenzeieket azonban ugyancsak elbájolta az élet közvetetlensége, amely Fra Filippo képein visszatükröződött s a Mediciek is hatalmas pártfogói lettek.

A mester világos tiszta színezésében a finomabb átmenetek még nem érvényesülnek ugyan, a való életnek a renaissance felfogásának megfelelő természethű

ábrázolása azonban az ő képein tárul először harmonikusan elénk. Ez a harmonikus hatású realizmus jellemzi oltárképeit is, amelyeken, ha nem is vallásos, de legalább ünnepélyes fölfogást akart érvényesíteni. Ez utóbbi a firenzei Akadémia Mária koronázását ábrázoló képén 1442-ből csupán abban nyilvánul, hogy az egykorú viseletben ábrázolt alakok, ezek között a kép jobb sarkában maga a festő is, nagyobb pompával és tömegesebben lépnek föl, ami azonban ennek a képnek a hatását túlságosan zsúfoltá teszi.

1452-ben Fra Filippo Lippi Pratóba költözik s itt a dómban Keresztelő Szent János és Szent István vértanú életét festi. Felfogásuknál és színezésüknél



160. kép. Fra Filippo Lippi: Szent István vértanú temetése. (Falkép. Prato, Dóm.)

fogva ezek a falképek a Quattrocento festészetében korszakos jelentőségüek. A kompozícióikban ábrázolt cselekmény egységéhez itt nem igen köti magát. Egymás mellé több jelenetet fest s csak az élet közvetetlen visszatükröztetésére gondol. Ezzel kapcsolatban azonban nem egyszer, mint Szent János búcsujában, rendkívüli báj, Salome táncoló alakjában egészen újszerű érzéki hatás érvényesül. A Szent István vértanú temetését ábrázoló kép merő ünnepélyesség s ritmikusan tagolt kompozícióját monumentális hatású egyensúly jellemzi. (160. kép.) Pratói működése közben 1457-ben szökteti meg Fra Filippo Lippi egy ottani apácakolostor növendékét, Lucrezia Butit; de a kor szellemére nézve igen jellemzően, szerzetesi fogadalma alól feloldják s ő később büntetlenül feleségévé is teszi. Az asszony képét örökíti meg Madonnát az ablakban ábrázoló Uffizibeli festményén, amelynek háttere festői sziklás táj, továbbá a Quattrocento első tondóján, a

renaissance folyamán idővel oly kedveltté vált körbe komponált Madonna képén, amelynek hátterében életképszerű felfogással Mária születése tárul elénk.

Élete végén, 1466-ban Filippo Lippire Spoletóban Piero Medici közbenjárására a dóm szentélyének diszitését bizzák. Mária koronázása az apszis félkupolájában kissé különös laza kompoziciójával már Botticelli művészetének csiráit mutatja. Az apszis alján három frizszerű kép az angyali üdvözletet, Mária születését és halálát ábrázolja. Az utóbbi kettőt, a mester halála után, segédje Fra Diamante (1430—1492) festette, aki szintén karmelita szerzetes s mesterét hűségesen utánozta, de invencióban szegény s előadásmódjában jóval szárazabb volt. Fra Filippo Lippihez hasonló irányt követ s kevesebb temperamentummal ugyan, de annál részletezőbb előadással korának valóságos krónikása Benozzo Gozzoli (1420—1498), aki huszonnégy éves korában, amikor a firenzei baptisterium második bronzkapuja készül, három évre Ghiberti műhelyébe lép, majd Rómában Fra Angelico segédje s tíz éves vándorlás után, melynek folyamán önállóan Montefalcóban, Viterbóban és Perugiában is dolgozik, visszatér Firenzébe. Itt első nagyszabású munkája a Medici-palota kápolnájának kifestése, amelyet 1460-ban fejezett be. Az oltár mellett, amelyet akkor Fra Filippo erdőben imádkozó berlini Madonnája diszitett, pávatollas szárnyú angyalokat festett, amelyek még Fra Angelico-ra emlékeztetnek; a két keskenyebb falrészletre a pásztorok képe került; a három főfalon a Krisztus imádására sietö három napkeleti bölcs király képében Cosimo, Piero és Lorenzo Medicit örökitette meg sziklás erdős vidéken utazva, hatalmas

161. kép. Benozzo Gozzoli: Részlet a három szent király utazását ábrázoló falképekből. (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi.)

kísérettel, amelynek lóháton ügető, vadászó tagjai sorában ott van Palaeologos János, görög császár, s a konstantinápolyi pátriárka is, a ki udvarával az 1435. évi egyetemes zsinat alkalmából Firenze vendége volt. A mesés pompájú felvonulás élesen megrajzolt alakjaival és friss színezésével igen kedves hatású (161. kép.) s a minden levegő-távlat nélkül a legtávolabbi részletekig élesen ábrázolt tájkép sajátszerű ugyan, de a nyugodt méltósággal tovább haladó mesebeli lovasok kigyozó soraival pompásan egybevág és ezek fantasztikus hátteréül szolgál. Még élénkebben tárja elénk Gozzoli kora embereit s Firenze egykorú életét San Gimignanóban az augusztinusok templomában, ahol tizenhét képen Szent Ágoston életét festette meg kifogyhatatlan mesélő kedvvel; de főleg Pisában, amelynek híres Campo Santojában az északi falat huszonnégy falképpel díszítette. A Genezis könyve nyomán ábrázolt ó-szövetségi történetek tárulnak itt elénk, sajnos többnyire igen megrongált állapotban. S ami Benozzo Gozzoli figyelmét élete folyamán lebilincselte, ami neki kedves volt, azt itt elbájoló kedvességgel mind elénk tárja. Noé szüretjének képén Toszkána vídám szüretjeit örökíti meg; Bábel tornyának építésén az a sürgés-forgás tárul elénk, amelynek a S. Maria del Fiore piaca lehetett színhelye, amikor a dóm kupoláját építették. A nézők sorában ezen az utóbbi képen megörökíti pártfogóit: Cosimo Medicit, ennek családját, firenzei barátait, a háttérben fantasztikus várossá rótja össze Róma mirabiliáit: a Pantheont, Trajánus oszlopát, Cestius piramisát, az angyalvárat, továbbá a firenzei campanilét s többek között a Palazzo Vecchiót is.

Benozzo Gozzoli, nyugodtan, epikus módon sort tartva beszél el mindent. A cselekmény egysége így hiányzik képein s minthogy sokat beszélt el, motivumai is gyakran ismétlődnek. De mivel erős az érzéke az élet szép nyilvánulása s az eleven és nem egyszer bájos formák iránt, amelyeket mindig friss felfogással örökít meg, képeit alig lehet megunni s bár ennek fejlődésén nem igen lendített, a renaissance-kori festészetnek mindenkor vonzó képviselője marad.

A festői ábrázolás összes művészi és technikai eszközeivel még sem Fra Filippo Lippi, sem Gozzoli nem rendelkezett. Működésük ilyformán nem is szolgálhatott a további fejlődés megdönthetetlen alapjául ott, ahol a festészet a természetnek teljes realizmussal való ábrázolására törekedett. A festői ábrázolás eszközeinek tökéletesítésén s a még hiányzók megszerzésén a XV. század dereka táján és ennek második felében ismét több mester fáradt, akiknek sorában más városok mestereinek is jelentős szerep jut. A következő fejezetben csak könnyebb áttekinthetőség kedvéért esik előbb Firenze többi Quattrocento korabeli festőiről szó.

VI. A FESTÉSZET FIRENZÉBEN A XV. SZAZAD MÁSODIK FELÉBEN.

Uccelloval, Castagnoval és Domenico Venezianoval a kísérletező festők faja Firenzében még távolról sem veszett ki. A mind nagyobb számmal Itáliába kerülő németalföldi festmények hatása eltereli a figyelmet azokról az

eredményekről, amelyeket Filippo Lippi freskóin és temperaképein egyaránt sajátos módon lágy, finoman árnyalt színezése tekintetében is elért. Francesco Pesellino (1422—1457) a ládák külsejét diszitő cassone-képeket festő Pesello unokája, színei finom árnyalásával és összhangjával még Lippi hatását mutatja. Így Petrarca triomfoit ábrázoló cassone-képein, Bostonban, magántulajdonban, a párizsi Louvre Szent Kozma és Dömjén képén, mely térhatásával Masaccio-ra emlékeztet s megvilágitásánál fogva is igen érdekes. Pesellino alig 35 éves korában halt meg. A nála valamivel fiatalabb Alessio Baldovinetti (1427—1499) nem sokat törődött Lippi szelid szinharmóniáival s inkább Castagno és Veneziano nyomdokaiba lép. A színezés technikája terén folytatott kisérletezései csakhamar túlzásokba sodorják s formáiban is nyerssé teszik. Louvre-beli Madonnája formáiban még finom, sőt szinte túlfinomodott; tartásban és tipusában nemes, színezése derűs és friss. (162. kép.) Mélységesen izzó zománcszerű szinezés jellemzi formáiban már kevésbbé szerencsés s a S. Trinita számára festett oltárképét, a Szentháromságot 1471-ből, a firenzei Akadémiában. Freskóin szintén többnyire csak szinezési és távlati problémák izgatták s minthogy firniszes kötőanyagánál fogva a festék lepattogott róluk, ezek többnyire elenyésztek. Így a S. Maria Nuova falképei, ahol Castagnoval és Venezianoval együtt dolgozott. A S. Annunziata udvarában fennmaradt pásztorok imádása 1462-ből szintén rom. Kompoziciója szakgatott, alakjai formátlanok, a háttér azonban, amely az Arno völgyét ábrázolja aprólékos részletezéssel, oly finom távlati érzékkel készült, mint addig egyetlen firenzei festmény sem.

162. kép. Alessandro Baldovinetti: Madonna. (Párizs, Louvre.)

Baldovinetti-nek sok tanitványa és követője volt. Ezek sorában a két Pollajuolo, Verrocchio és Ghirlandajo vált ki leginkább. A Pollajuolo testvérek eredetileg ötvösök voltak s műhelyükben mindvégig sokoldalú tevékenységet fejtettek ki. Piero Pollajuolo (1443—1496) inkább festő s kevert technikájával Baldovinetti-t követi. Ennek hatása alatt lesz festővé Antonio Pollajuolo (1429—1498) is, a jeles szobrász, aki azonban különösen tüzetes

anatomiai tanulmányai révén jelentősebb nyomokat hagyott maga után a festészet történetében, mint öccse, a festő. Kitünő rajzoló s egész odaadással merül el az emberi test és mozdulatai tanulmányozásába, aminek klasszikus eredménye tárul elénk Szent Sebestyén vértanúságán a londoni nemzeti képtárban. Ezen az olajjal lazurozott tempera-képen a rajta ábrázolt s antik romokkal tele szórt tájkép szinte a végtelenségbe vész. A táj keretében ábrázolt alakok, a magas fához kötözött Szent Sebestyén s körülötte a fogyatékos ruházatú ijjászok pedig mintha csak annak a demonstrálására szolgálnának, mint feszülnek, módosulnak, ernyednek el az izmok az emberi test legváltozatosabb mozdulatainak megfelelően. Piero Pollajuolo a rajzban gyönge, de temperában festett képei firniszes átdolgozásával színezésében sok erőt és természethűséget mutat, különösen alakjai ruhájában s tájképi hátterein. Az Uffizi képtár hat erényt ábrázoló, trónuson ülő női alakja rajzban is sikerült, ami Antonio közreműködésére vall, akivel 1465-ben közösen festette a turini képtár Tóbiás utazását ábrázoló festményét is, az angyal karján negédesen haladó vékonyka fiú képét, ragyogó színezéssel, a háttérben az Arno völgyének mély távlatú ábrázolásával, mely utóbbi Baldovinetti Pásztorok imádására emlékeztet.

163. kép. Verrocchio: Krisztus keresztelése. (Firenze, Accademia.)

Antonio Pollajuolohoz hasonlóan kiváló szerepe volt a festészetben a Quattrocento egy másik s ennél is kiválóbb szobrászának. Andrea del Verrocchio (1435—1488) ez, aki mint festő szintén Baldovinetti iskolájából került ki. Formái csodásan elevenek s a legapróbb részletekig realisztikusak. Egyetlen, általában hitelesnek tartott festménye Krisztus keresztelése a firenzei Akadémiában, szobrászra emlékeztető tagbaszakadt alakjaiban tele van egész közvetlenségű intenziv érzéssel. (163. kép.) A mély távlattal megfestett tájképi hátteres mű olajfestékkel átdolgozott színezése olvadékony, mint már-már Lionardo-nál, aki Verrocchio tanítványa volt s akinek a hagyomány ezen a képen a Krisztus ruháit tartó térdeplő angyalok egyikének megfestését tulajdonitja. Ez a kép elő-

terében a másikhoz képest feltűnően nemesebb felfogást is tükröztet vissza. Újabban Francesco di Giovanni Botticini (1446—1497) művének tartják a firenzei Akadémiának Tóbiást a három főangyallal ábrázoló festményét, amely eddig Verrocchio neve alatt szerepelt. (164. kép.) A rendkívül vonzó festményen Pollajuolo, Verrocchio és Botticelli sajátosságai egyaránt érvényesülnek, anélkül, hogy határozottan bármelyikük keze nyomát árulná el.

164 kép. Verrocchio vagy Botticini: Tóbiás és a három angyal utazása. (Firenze, Accademia.)

Domenico Ghirlandajo (1449—1494) korának legtermékenyebb freskófestője Baldovinetti-től csak ennek rajzoló készségét s a távlatban való járatosságát sajátítja el. Freskóin és temperaképein egyaránt hű marad a régi technikához. Teremtőereje nem nagy, felfogása is inkább becsületes, mint poétikus, bonyolódott problémák sem nyugtalanítják lelkét; annál fáradhatatlanabb munkás s pontos rajzoló, aki azonban mindig tisztában van azzal, hogy alakjaikban szervesen összefüggő egyenletes kompozícióin a maguk helyén fokozza vonalai lendületét. Amit a renaissance a festészetben koráig elért, de a korabeli építészet és

165. kép. Domenico Ghirlandajo: Ker. Szt. János születése. (Falkép. Firenze, S. Maria Novella).

szobrászat formakincse is, mind sajátjává válik s ezt pazar módon és korlátlan biztonsággal használja föl képein, amelyek dekoratív hatását így alig mulja felől más XV. századbeli mester.

Első munkái közül való a firenzei Ognisanti templom Vespucci kápolnájában a levétel a keresztfáról és Mária a bűnösök oltalma, köpenyege alatt a Vespucci családdal s ennek a tagjai sorában a Columbus fölfedezte új virágrész révén híressé vált húsz éves Amerigóval. Ebben a két képben még sok az elfogultság, az alakok is kevésbbé kifejezők. S. Gimignanóban a S. Fina kápolnájában festett freskóin Benozzo Gozzoli hatása nyilvánul; Szent Fina temetésének képe kompozíciójában Fra Filippo hatására vall. Sajátos realizmusa először s szinte a flamandokra emlékeztetve a firenzei Ognisanti templomban festett Szent

166. kép. Domenico Ghirlandajo: Zakariás és az angyal
(Falkép. Firenze, S. Maria Novella.)

Jeromosában érvényesül 1480-ból. Az ugyanezzel a templommal kapcsolatos kolostorban az utolsó vacsorát festette a Castagnoéhoz hasonló kompozícióban, de egész más érzések ábrázolásával alakjai mozdulataiban és ezek arcán. Itt nyilvánuló nemes felfogása már-már Lionardóra emlékeztet.

Ghirlandajo tevékenységének alig húsz éves folyamán rengeteg sokat s csodálatraméltó módon egyenletes szinvonalú képeket festett. 1481-ben, Rómámában dolgozik s részt vesz a Vatikán sixtusi kápolnájának diszítésében, ahol a Quattrocento java festői találkoznak. A Mózes és Krisztus életét párhuzamos jelenetekben ábrázoló falképek közül Ghirlandajo Péter és András apostolok hivatását festette, pompásan átgondolt, világos, érthető kompozícióban. Krisztus és az apostolok alakja itt Masaccio hatására vall. A tájkép, amely az alakok háta mögött mély távlattal föltárul, ha segédje festette is, nagystilű s a harmonia, amellyel a kompozíció ritmikus vonalaival összeolvad, Ráfael-nek is becsüle-

tére válnék. GHIRLANDAJO legsajátosabb alkotásai azonban a S. Trinita és a S. Maria Novella templomban festett falképei, amelyeken Firenze korabeli előkelő életének hűséges krónikása lesz. Az előbbi helyen Sasseti bankár megbízásából hat freskón Szent Ferenc életét ábrázolta, nagy vonásokban Giotto hasonló tárgyú S. Crocebeli falképeinek kompozícióit követve. Ma a firenzei Akadémiában levő s ugyanennek a kápolnának a díszítésére készült oltárképén: a pásztorok imádásán, HUGO VAN DER GOES akkortájt Firenzében ugyancsak megcsodált hasonló tárgyú képének hatása érvényesül, míg viszont a hátteret klasszikus római építészeti részletek díszítik.

1485—1490 között készültek GHIRLANDAJO falképei a S. Maria Novellában, ahol Mária és Keresztelő Szent János életét ábrázolta Firenze előkelő társadalmának alakjaival, egykorú környezetben. (165. kép a XIII. táblán.) A remek térhatással megfestett termekben és csarnokokban, amelyekben az egyes jelenetek lejátszódnak, a korai renaissance ornamentikája egész fejlettségében érvényesül, az akkoriban divatos, de itt ugyancsak klasszikus hatású Robbia-frizekig, amelyek a falakat itt is, ott is díszítik. A jelenetek hősei egykorú divatos viseletben pompáznak. Az alakok zöme élő emberek képmása s a képek megrendelőjén, Giovanni Tornabuonin és ennek házanépén kívül Firenze legtöbb kiválósága ott szerepel, ha nem is mint a szent történetek hőse, de mint ezek tanúja. A Zakariást és a neki megjelenő angyalt ábrázoló festmény a tömeges arckép netovábbja s a legremekebb részlet itt, a kép alsó bal sarkában, az az arcképcsoportozat, amely kora legkiválóbb humanistáit: Landinit, a görög Demetriost, Angelo Polizianot és Marsilio Ficinot ábrázolja. (166. és 167. kép.)

167. kép. GHIRLANDAJO: Angelo Poliziano képmása. (Részlet az előbbi falképről.)

Az arckép a Quattrocento egész folyamán DOMENICO VENEZIANO-tól kezdve a festészetnek igen kedvelt és felkarolt faja volt. GHIRLANDAJO arcképei közül Giovanna degli Albizzi képmása a legkiválóbb, aki a Keresztelő Szent János születésén is szerepel. Ez a festmény 1488-ból Pierpont Morgan londoni gyűjteményébe került. GHIRLANDAJO egyéb tempera-képei közül még Mária látogatása méltó az említésre a párizsi Louvreban, mely harmonikus vonalainál és az alakjain nyilvánuló gyöngéd bensőségnél fogva legjobb munkáinak egyike.

Firenze Quattrocento korabeli festészetének derűs harmoniájába, amelyben a való élet többnyire szép oldaláról tükröződik vissza, új hang vegyül SANDRO

Botticelli föllépésével. Amig Firenze XV. századbeli festői alakjaik zömét a körülöttük lüktető életből merítik s az ezeken visszatükröztetett mozdulatokat és érzéseket alkotásaik tartalmának megfelelően ábrázolják, addig Botticelli alakjai egészen sajátos világot érzékítenek meg, amelyet ennek alkotója szinte minden ízében sajátos izlésével és szíve sajátos érzéseivel hat át. Egyénisége, amely alkotásain oly határozottan érvényesül, egész modern ízű világfájdalma, mely legderűsebb tárgyú képeinek is oly érdekes, fanyar bájt kölcsönöz s legtöbb alakja arckifejezésében és ideges mozdulataiban nyilvánul, festményeit szinte

168. kép. Botticelli: A három szent király imádása. (Firenze, Uffizi.)

modern hatásuakká teszi. Ebben rejlik annak a nagy népszerűségnek a titka, amelyet Botticelli ránk maradt alkotásaival korunkban elért s amely Lionardóval és Rafaellel egy rangba emelte, sőt a modern rajongók túlzásaival még ez utóbbiaknak is fölébe helyezte. Valójában Botticelli tevékenysége nem épen nagyszabású, felfogása nem nagystílű. Amit kortársaitól átvett, azt mind sajátos egyéniségén keresztül szűrve tárja ugyan elénk; emellett azonban alakjainak rajza nem egyszer hibás, élénk mozdulataik gyakran túlcsapongók, motiválatlanságukban félszegek. Képzeletének és érzésvilágának gazdagságánál, költői felfogásánál, alakjai kedves hatásu bájánál és előadásmódja sajátos varázsánál fogva mindazonáltal így is a Quattrocento elsőrangú festőművészei közé sorozhatjuk.

Sandro Botticelli (1444—1510) eredetileg ötvösműhelyben tanult, majd Fra Filippo Lippi, ismét Verrocchio, végül Antonio Pollajuolo tanítványa lett, akiknek hatása különösen korábbi idejében egyaránt érvényesül festményein. Ezeket kezdetben olajjal lazurozza, de csakhamar s mindvégig tiszta temperában fest. Első ösmert műve Fortitudo allegorikus alakja 1470-ből, a hét főerény sorozatába tartozik, amelyből hatot Antonio Pollajuolo festett. Pollajuolo hatására vall Szent Sebestyénje a berlini képtárban, amelyet a Mediciek számára festett, akik 1473-tól kezdve sűrűn foglalkoztatják. Verrocchio hatása érvényesül a három szent király imádását ábrázoló képén a firenzei Uffiziben, amelyen a Medici-család tagjait s a kép jobbsarkában önmagát is megörökítette. (168. kép.) Az udvaroncok félkörű kompozíciójából, amelynek alakjai az istálló roskadozó falai között magasabban ülő Mária és a gyermek Jézus körül sorakoznak, mintha nem is közéjük tartoznék, erőteljesen kiválik a művész alakja s a néző felé tekint, elgondolkozva, szinte aggodalmasan, mintha nem érezné magát jól a fény és pompa, de kivált a pogány derű közepette, amelybe Lorenzo Medici udvarában került. S fájdalmas vonás ül Madonnái arcán, sőt mintha a búskomorság felhői vetnének lehelletszerű árnyékot mithologiai alakjaira is. Madonna-képei közül Magnificat című festménye a firenzei Uffiziben kompozíciójában remek tondo, amelyen szűz Mária hosszú ruhában, hosszú hajú, de gyermek ifjak képében ábrázolt angyaloktól körülrajongva, meghatottságtól sugárzó arccal írja az elébe tett könyvbe az isteni anyaságát dicsőítő himnusz, a «Magnificat» kezdő szavait. (169. kép a XIV. táblán.) Méltó párja ennek a Máriát angyalok közt ábrázoló tondó, szintén a firenzei Uffiziben, amely szomorúan, maga elé merengve ábrázolja Isten anyját, ölében a karjaira támaszkodó kis Jézussal, aki szertartásosan áldásra emeli kezét.

Kora legkiválóbb mestereivel együtt Sandro Botticelli is részt vett Rómában a sixtusi kápolna díszítésében. Három falképe itt alakjai nyugtalansága miatt nélkülözi a monumentális hatást; az egy képen ábrázolt különböző jeleneteket is, csak a tájképi háttér fűzi össze. De az egyes jelenetek tele vannak szebbnél szebb részletekkel. Ilyen bájos idilli hatású részlet az, amely Mózest ábrázolja, amint Jetro leányainak juhait megitatja. A falképein ábrázolt antik építészeti részletek a régi Róma emlékeinek beható tanulmányozására vallanak. Mint minden művészi lélekre, az örök város általában is nagy hatással volt Botticellire. Lélekben meggazdagodva tér onnan 1482-ben vissza Firenzébe, melynek élete most szebb és elevenebb, mint valaha. A Mediciek körében ezeknek az antik világról szőtt álmait ő örökíti meg vásznain, ám sajátos romantikus felfogással, mely ugyancsak távol áll az antik világ szellemétől. Poliziano és Lorenzo Medici verseiből merített ihletet a firenzei Akadémiában levő Primavera című híres képéhez, amely pompás narancsfa-berekben Simonetta Vespucci, a híres firenzei szépség képében Venust, s a három grációt és Mercuriust ábrázolja, laza kompozícióban, szinte szűziesen illedelmes felfogással (170. kép a XV. táblán és 171. kép). Jobbfelől lobogó virágos ruhában a tavasz tündére lejt, mögötte Flórával enyeleg Zefir. Ugyanezek az ideges mozdulatok, fanyar báj, szűzies formák jellemzik Venus születését a firenzei Uffiziben, mely szintén Poliziano egyik köl-

169. kép. BOTTICELLI: Magnificat (Firenze, Uffizi).

170. kép. Botticelli: Primavera. (Firenze, Uffizi).

teménye nyomán készült. A humanisták körében, akik képtárgyakkal látják el, Botticelli nem igen erőlteti meg invencióját. A rágalom című képe az Uffiziben, amellyel Lukianos leírása nyomán Apelles hasonló tárgyú festményét akarta újjáteremteni, a leírás szavaihoz való ragaszkodása miatt merőben értelmetlen, kompozíciója mesterkélt. A kép kivitele azonban igen finom s a nyugtalan nyulánk alakok Botticellire nézve igen jellemzők. 1486-ban Lorenzo Tornabuoni és Giovanni degli Albizzi esküvője alkalmából Botticelli allegoriákat festett, amelyek

171. kép. Botticelli: Részlet a Primavera-képről.

töredékei: a leány Venusszal és a gráciákkal s a férfi a tudományok megszemélyesítőivel a párizsi Louvreba kerültek.

Ezek voltak utolsó pogány-tárgyú képei. Botticellire, aki még Rómában való szereplése előtt Dante színjátékának illusztrálásához fogott, már ennek olvasása is nagy hatással volt s amikor Savonarola föllép, ennek lángoló prédikációi hallatára ő is piagnone lesz, a vezeklők sorába lép, akik eddig mindenek fölött becsült kincseiket, ékességeiket, a festők és szobrászok ruhátlan alakos képeiket, máglyára vetik s multjukat megtagadva kizárólag Krisztusban s Krisztusnak óhajtanak élni.

Egész sor festő pályáját törte ketté derékon Savonarola fellépése. Botticelli egyéniségében már kezdettől fogva érvényesült hol többé, hol kevésbbé határozottan fájdalmas vonás. Ez most szinte elemi erővel tör ki belőle s jellemzi festményeit is. Angyali üdvözlete a firenzei Uffiziben szinte már barok módon megtört alakjaiban merő szomorúság. Krisztus siratása a milanói Poldi Pezzoli múzeumban, de még inkább a Münchenben levő hasonló tárgyú képén a gyászolók fájdalma vigasztalan tragikummal van tele. Inkább komoly, mint ünnepies meghatottsággal telvék alakjai a firenzei Akadémiában levő Mária koronázásán s a londoni nemzeti képtár Krisztus születését ábrázoló festményén, amelyen az istálló fölött viharos rebbenéssel körtáncot járnak az ég angyalai s lenn a kép előterében egy-egy angyal karolja át Savonarolát és ennek két társát, oly bensőséggel, mégis oly aszketikus tartózkodással, mint aminővel Fra Angelico képein is alig találkozunk.

172. kép. Jacopo del Sellaio: Eszter és Ahasverus (Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

Botticelli sajátos művészetével kortársaira nagy hatással volt. Követője és tanítványa is sok. Ezeket azonban névszerint ezideig nagy részt még nem igen ismerjük. Amico di Sandro vagyis Botticelli barátja gyűjtőnév alá a műtörténelem egész sor festményt foglal, amelynek stílusa Fra Filippo és Botticelli stílusa között a középhelyen áll. Némelyek Berto Linajuolo-t tartják Botticelli barátjának, aki Vasari szerint sok szép képet festett, de élete virágjában halt meg. Hunyadi Mátyás számára szintén festett nehány képet, amelyeket a nagy király igen megdicsért. A budapesti Szépművészeti Muzeumban is van egy Madonnát padovai Szent Antallal és egy térdeplő baráttal tájkép ölén ábrázoló temperakép, amely itt Filippino Lippi neve alatt szerepelt s amelyet újabban Amico di Sandro-nak tulajdonítanak (52. képtári szám). Sok festményt tulajdonítanak Botticelli-nek és másoknak, amelyet a feljebb már emlitett Francesco Botticini (1446—1497) festett, akinek a firenzei Akadémiában a Verrocchio neve alatt szereplő Tóbiás képet is tulajdonítják s aki a gyermekét imádó s angyalok között ábrázolt firenzei Mária tondoján áll legközelebb Botticelli-hez. Fra Filippo Lippi tanítványa volt, de csakhamar Botticelli nyomdokaiba lépett Jacopo del Sellaio (1442—1493). S. Lucia dei Magnoli templomában angyali üdvözletén a két mes-

ter stílusa egyformán érvényesül. A firenzei S. Frediano templom fölfeszített Krisztusán s az Uffiziben levő és Eszter történetét ábrázoló három kis cassone-képén már egészen Botticellit utánozza. Egy negyedik, Eszter történetéből merített kép, mely az előbbiekkel együtt egy ládáról való a budapesti Szépművészeti Múzeumban látható. (172. kép.) Chantilly-ben a Condé múzeumban is van egy cassone-kép, amely Esztert ábrázolja Ahaszvérusz előtt Botticellire emlékeztető alakokkal s igen előkelő fölfogással. A jelenet színhelye hűs, árnyékos csarnok,

173. kép. Lorenzo di Credi: Venus. Részlet. (Firenze, Uffizi.)

amelyen keresztül kétfelől a háttérben a nap fényében ragyogó márványpalotákat látunk. A megvilágítás, a fény és árnyék ellentétben nyilvánuló érdekes problémájával ezen az ismeretlen kéztől való festményen kívül Firenze Quattrocento-korabeli mesterei alig foglalkoztak. Botticelli-nek azonban voltak olyan kortársai is, akik az ő elsősorban rajzoló stílusával szemben flandriai festmények hatása alatt legalább színezésükben nagyobb festői hatásra törekedtek.

Ez utóbbiak közé tartozik Lorenzo di Credi (1456—1537.), Verrocchio tanítványa, akinek lágyan összeolvadó színezése erőteljesen plasztikus formákkal

párosul, mint Uffizibeli Venusán, amely Botticelli hasonló berlini képéhez képest ép erős plasztikája miatt igen prózai hatású. (173. kép.) Lorenzo di Credi mithologiai tárgyú képeit Savonarola prédikációinak hatása alatt 1497 húshagyó keddjén nagyrészt máglyára dobta. Arcképeket is festett. (174. kép.) Temperamentuma, invenciója nem volt sok. Vallásos tárgyú képei javát azonban, mint aminő Mária és evangelista Szent János az Uffiziben, a csöndes áhitat szerencsés kifejezése jellemzi.

Cosimo Rosselli (1439—1507) Benozzo Gozzolin kezdve Ghirlandajoig a korabeli mesterek hatása iránt igen fogékony volt s felfogásában és színezésében egyaránt józan. Korában mégis nagy tekintélynek tartották s a római Sixtus-kápolnában három falkép megfestését bízták rá. Ezek közül a legjobb A hegyi beszéd, de ez is csak tájképi hátterénél fogva, amelyet tanítványa Piero di Lorenzo festett, a ki mestere nevét fölvette. Piero di Cosimo (1462—1521), minden izében eredeti, sőt miként életében is nem egyszer különc művész, aki Botticelli rajzoló stilusával szemben a legerőteljesebben hangsúlyozza a színezést s általában festőibb stílust mutat, mint a Quattrocento bármelyik más firenzei mestere. Mithologiai képein, mint Andromeda szabadulásán a firenzei Uffiziben, felfogása nem egyszer fantasztikus. Marst és Venust ábrázoló berlini képén az alakok formái még kemények, a tájképi háttér azonban, amelyen ezután is mellőz minden építészeti részletet, merő frisseség. Még inkább Simonetta Vespuccit ábrázoló csodaszép Kleopátráján, Chantillyban, mely formáiban is tele van sajátos bájjal. (175. kép.) Festői felfogásuk teszi értékesebbé vallásos tárgyú képeit, mint aminő Drezdában a Szent család hangulatos festménye, Firenzében az Uffiziben misztikus felfogású Immaculatája s az Innocenti-képtárban a Madonna a szentekkel.

174. kép. Lorenzo di Credi: Andrea Verrocchio arcképe. (Firenze, Uffizi.)

Az imént említett s színezésüknél fogva kiváló firenzei mesterekre már Lionardo, a Cinquecento első nagy mestere, is jelentős hatással volt s így a Cinquecentóhoz az átmenetet képviselik, sőt Piero di Cosimo képei egy részével bízvást oda is sorozható. Inkább a Quattrocento talajában gyökerezik s ennek Firenze festészetében utolsó kiváló képviselője Filippino Lippi (1457—1504), a kalandos életű Fra Filippo fia, Botticelli legkiválóbb tanítványa, a ki azonban inkább apja hagyományait követi, amelyekbe fogadott apja, Fra Diamante, Fra Filippo

egykori szerzetestársa és segédje avatta be. Tájképi hátterei festői hatásával Filippino felülmulta Botticellit, alakjai arányai azonban kevésbbé szépek, mozdulatai is erőltetettek. Első művein legszembetünőbb Botticelli hatása, de ennek sajátosságait már is sok eredetiséggel alakítja át. Így Szent Bernát látomását ábrázoló festményén a firenzei Badiában, amelyen szinte felejthetetlen a szent szűz átszellemült alakjának a hatása, a ki az írásba mélyedt szentnek angyalok közepette jelenik meg s gyöngéden az író pulpitusára teszi kezét, amire Szent Bernát csodás rajongással bámul Máriára, kit írásaiban lelke egész hevülésével ünnepelt. (176. kép.) Ennek a fesmténynek már korában is nagy sikere volt. S a firenzei karmeliták Filippino Lippi-t szólítják föl templomuk Brancacci kápolnája festményeinek befejezésére s ő simulékony egyéniségével, finom érzésű lelkével ugyancsak alkalmasnak bizonyul erre a feladatra. Masaccionak félben maradt s a király fiának föltámadását és Szent Pétert trónusán ábrázoló festményét befejezve, Szent Péter és Pált a proconsul előtt és Szent Péter keresztrefeszítését ábrázoló eredeti kompozíciójához fog, de az alakok elrendezésében, jellemzésében és mozdulataiban a lehetőség szerint Masaccio falképeihez alkalmazkodik. Csak a két keskenyebb falkép mutat itt szabadabb, egyénibb fölfogást: a Szent Pált a börtönbe zárt Péternél látogatóban ábrázoló festmény s a Szent Péter szabadulása, mely szinte úgy fest, mint Ráfael hasonló tárgyú kompozíciójának előképe. (177. kép.)

175. kép. Piero di Cosimo: Simonetta Vespucci arcképe. (Chantilly.)

1489-ben Filippino Lippi Rómában a S. Maria sopra Minerva Caraffa kápolnájában fest. Máriát és aquinoi Szent Tamást dicsőítő falképein már sok a keresettség, mely Savonarolának őt csak felszínesen érintő hatása alatt később barok túlzásokká fajul. A három szent király imádását ábrázoló festményén 1496-ból a firenzei Uffiziben, ez csak a szűk téren szorongó alakok zsúfoltságában s mozdulataik és kifejezésük tarka különféleségében nyilvánul. Nem épen őszinte páthosza azonban a S. Maria Novella templom Strozzi kápolnájában szinte deliriummá fokozódik. Filippino Lippi itt Szent János evangelista életéből Druziana föltámasztását és az evangelista vértanúságát festette meg, valamint

176. kép. Filippino Lippi: Szt. Bernát látomása. (Firenze, Badia.)

Szent Fülöp egyik csodáját és ugyanennek vértanúságát. A falképek még építészeti hátterükben is nyugtalanok s mint Botticelli utolsó művei is, nem oly hatással vannak ránk, mintha a Cinquecento küszöbén állnának, hanem mintha már a barokművészet előhirnökei lennének.

VII. KÖZÉP-ITÁLIA FESTŐI.

Siena, az előző században Firenzének ezen a téren méltó versenytársa, a Quattrocento korában ugyancsak elmaradt képirásával. Jacopo della Quercia-hoz, a jeles szobrászhoz fogható festő nem termett itt, aki geniálitásával a festészetnek is új csapást törni s ennek fejlődésére jelentősebb hatást gyakorolni

képes lett volna. S a toszkánai hegyi város festői szívósan ragaszkodnak tovább a Trecento hagyományaihoz, ennek fölfogásához, technikájához s régies modorban és mindvégig temperafestékkel dolgoznak.

Firenze rohamos gyorsasággal fejlődő festészetének hatása csak mint halovány reflexfény tükröződik vissza az itt működő mesterek képein. S ezek fogyatkozásait a jobb festők művein csak a szűzies és kedves fölfogásukban nyilvánuló bensőség, a részletek szeretetteljes gonddal való kidolgozása s az előadás naivitása ellensúlyozza, amely a sienaiakat már a Trecento-korban is jellemezte.

Stefano di Giovanni Sassetta (1392—1450), körülbelül olyan szerepet tölt be Siena képírásában, mint Masolino a firenzeiben. Asciano székesegyházában, a kompozíciójában Lorenzetti hatására valló s Mária születését ábrázoló festményéről mintha új tavasz szellője áradna felénk, alakjai telvék frisseséggel. (178. kép.) Tanítványában már ismét kevesebb van ebből. Sano di Pietro (1406—1481) mesterségszerűen folytatja működését; szerencsés pillanataiban azonban igen bájos Madonnákat és szenteket fest. Ezek bensőséggel teli felfogása teszi érdekessé Mária koronázását ábrázoló festményét a sienai Palazzo Pubblicóban. Sassetta másik tanítványa Giovanni da Paolo (1403—1482) ismét a Trecento szigorúbb hagyományaihoz tér vissza s aszkétikus felfogással nem egyszer szinte torzképekre emlékeztető szenteket fest.

177. kép. Filippino Lippi: Szt. Péter szabadulása. Falkép. (Firenze, Brancacci-kápolna.)

A sienai festők következő nemzedéke sokoldalú, de a festészet terén sem különb, mint a szobrászatban. Lorenzo di Pietro Vecchietta (1412—1480) és Francesco di Giorgio (1439—1502) a régi típusokhoz és a hagyományos kompozíciókhoz ragaszkodnak. Neroccio di Bartolommeo (1447—1500) vonzóbb jelenség; finoman megrajzolt Madonnákat és szenteket fest. A firenzeiektől némi lendületet is elsajátított, amellyel kompozícióit áthatja; alakjainak arányai azonban nem igen

helyesek. Matteo di Giovanni (1420—1495.) a sienaiak Ghirlandajója. A Santa Maria della Scala ispotályában freskókat festett széles kompozíciókkal. Itt ott drámai hatásokra is tör s főleg a borzalmas jelenetekben remekel, mint az apró szentek vértanúsága festményén a S. Agostino templomban. De gyöngéd fölfogású bensőséges képeket is festett. Ilyenek Madonnái, amelyeken már egész határozottsággal szakít a sienai hosszú orrú, mandolaszemű Madonna-típussal.

178. kép. Sassetta: Mária születése. (Asciano, Dóm.)

Tanítványa Guidoccio Cozzarelli (1450—1526.) közepes tehetség s inkább már a sienai képírás Cinquecento korabeli jelentéktelenségének képviselője.

Siena XIV. századbeli bensőséges fölfogású képírásának hatása alatt sarjadzottak a művészet első csirái a csöndes Umbriában, amelynek festői azonban a Quattrocento folyamán ugyancsak jelentős és önálló szerephez jutnak. A gubbioi Ottaviano Nelli († 1444) Foligníban a Trinci-palota kápolnájában festett Mária élete még sienai jellegű. A fabrianói Alegretto Nuzzi, aki 1346-ban Firenzében is megfordult, szintén a sienaiak modorában festett. Jóval kiválóbb

tanítványa, GENTILE DA FABRIANO, aki 1360—1370 között született, meglett korában a velencei Doge-palotát diszítette később elenyészett falképekkel s a szigetvárosnak addig szinte merőben bizánci jellegű képírására nagy hatással volt. Fabriano Bresciában, majd Firenzében s végül Rómában is dolgozott, ahol 1428-ban meg is halt. Firenzében a S. Trinita-templom számára készül 1428-ban a három szent király imádását ábrázoló festménye, ma az ottani Akadémiában.

179. kép. GENTILE DA FABRIANO: A három szent király imádása. (Firenze, Accademia.)

(179. kép.) Csupa derű és elevenség jellemzi ezt a Velencében sajátjává lett keleti pompával ábrázolt képet, amelynek aranytól és drágakövektől roskadozó ruhákban ábrázolt alakjai ép oly elevenek, mint a gazdagon fölszerszámozott lovak, kutyák, majmok és madarak, amelyek a zsúfolt kompoziciójú festmény tarkaságát még növelik és sajátszerű romantikus varázst kölcsönöznek az aranyozástól ragyogó, de egyébként is élénken színezett képnek. A tájképi háttér távlati fogyatkozásai még nagyok. Alakjai szelíd kifejezésű arcában s a festmény egyéb részleteiben azonban annyi az életből ellesett vonás, mint szinte MASOLINOnál.

Umbria képirásának fejlődésére a szüntelenül vándorló Gentile Fabriano nem igen volt hatással s ennek helyi iskolái a XV. században a firenzei mesterektől tanulnak. Benozzo Gozzoli-nak stílusában mesteréhez még közel álló montefalcói működése kapcsán terjedt itt el Fra Angelico hatása. Ezt tükrözteti vissza Niccolo da Foligno (1430—1502). Nagy számmal ránk maradt derűs hatású képeit a sienaiakra emlékeztető ábrándos felfogás, de egyben firenzei

180. kép. Piero della Francesca: Sába királynő. Falkép részlete. (Arezzo, S. Francesco.)

módon realisztikus formák is jellemzik. Így a perugiai képtár angyali üdvözletén 1466-ból s a folignói S. Niccolo-templom Krisztus születésén tükröztet vissza kellő valószerűséggel kapcsolatban sok bájt és naiv áhitatot, mely utóbbi kevesebb naivitással Perugino festményeinek is fő sajátsága.

Realisztikus felfogásával, egyéniségének kiválóságával s a képírás művészi eszközeinek fejlesztésével elért eredményeinél fogva Firenze legkiválóbb Quattrocento korabeli festőivel egy sorban áll Piero della Francesca vagy Piero dei Franceschi (1420—1492), aki Borgo San Sepolcróban született, 1438-ban

a szomszédos Perugiában dolgozó Domenico Veneziano segédje lesz, ezzel Firenzébe költözik, miközben itt a S. Maria Nuova szentélyében mesterével együtt működik, egymásután elsajátítja ennek színezését, Paolo Uccellonak a távlat terén elért eredményeit és Castagno plasztikus formáit. Ezeknek az úttörőknek a vívmányait azonban nemcsak sok önállósággal használja föl, de különösen ami a képírás festői eszközeit illeti, jelentős mértékben tovább is fejleszti. A levegőtávlat terén úttörő volt s a perspektíva törvényeiről korában sokat olvasott könyvet is írt. 1445-ben Borgo San Sepolcróban többszárnyú oltárképet fest, amelynek főrésze Máriát, mint az irgalom anyját ábrázolja, kitárt köpenyege alatt nyolc kisebb alakkal. Alakjait már itt is erős és egyszerű formák, széles ruharedők, szoborszerű arcok jellemzik s a kép tiszta világos színezésével jelentős térhatás párosul, amelyet a levegőtávlat segítségével tájképi hátteres képein szinte a végtelenségig fokoz. Riminiben Pandolfo Malatestát védőszentje, Szent Zsigmond előtt térdepelve ábrázoló falképén (1451-ből) árkádnyílásba foglalva s tele napfényes levegővel nyílik ilyen táj. Rómában festett képei, ahol V. Miklós pápa megbízásából dolgozott, elvesztek. Innen Arezzóba költözik, ahol 1468 előtt élete főművébe a S. Francesco-templom falképsorozatának megfestésébe fog. A szent kereszt legendáját ábrázolja ez s egyes képein az egész testiségükkel és realisztikus fölfogással megfestett alakok s a kompozíciójuk színhelyeként ábrázolt táj Ráfael előtt szinte páratlan harmoniába olvad. A legenda Ádám halálával kezdődik, aki a kereszt fáját elültette s akinek és Évának fonnyadt alakjával szemben a kompozíciónak egyensúlyt egy fiatal legény és egy erőteljes formájú leány kölcsönöz, aki a jövő életképes nemzedékét képviseli s őserővel van tele. A következő képek: Sába királynőjét kíséretével a kereszt fája előtt térdelve (180. kép.),

181. kép. Melozzo da Forli: A vatikáni könyvtár alapítása. (Róma. Vatikán.)

majd Salamon királlyal való találkozását, továbbá Uccellóra emlékeztető s kissé zavaros kompozícióban Constantinus győzelmét Maxentiuson és Heraclius csatát ját Chosroesszel ábrázolják. Dekoratív hatásával válik ki a kereszt feltalálását és felmagasztalását ábrázoló kép. Constantinus álmának keskeny falképe pedig az első festmény Itáliában, amely a fény és árnyék bűbájos játékával közvetetlen hatású éjjeli hangulatot tükröztet vissza.

Piero della Francesca olajfestékkel átdolgozott tempera-képein az alakok és tárgyak színeit módosító szerepében a megvilágitás még inkább érvényesül.

182. kép. Melozzo da Forli: Zenélő angyal. (Róma, Szt. Péter-templom sekrestyéje.)

Krisztus keresztelését ábrázoló művén a londoni nemzeti képtárban, a megváltó ruhátlan alakján lehelleletszerű zöldes árnyalatokban verődik vissza a napfény, amely a Jordán vize mellett álló fa lombjain keresztül szürődik. Levegővel teli kép Krisztus születése ugyanitt és Szent Jeromosa a velencei Akadémiában. Federigo da Urbino- és ennek nejét, Battista Sforzát, ábrázoló erőteljes realizmussal festett arcképei a firenzei Uffiziben 1464-ből rajzukban még reliefjellegűek; de hátterük nem többé az eddigi fémfényű alap, hanem napfényes levegővel teli mélységes táj, amely szinte modern pleinair-jelleget mutat az ugyanezen festmények hátsó oldalán ábrázolt mély távlatú tájakon. Ezek előterében fehér lovaktól, illetve egyszarvú állatoktól vont diadalszekerén az urbinói herceget és nejét az erények allegorikus alakjainak kíséretében örökitette meg.

Piero della Francesca művészete kortársaira nagy hatással volt; így hazáján kívül a padovai Mantegnára és a ferrarai Cossára is. Tanítványai, illetőleg segédei közül az urbinói Fra Bartolommeo Corradini, művészi nevén Fra Carnevale († 1484) művének tartják a milanói Brera ama festményét, amely Federigo da Urbinót a Madonna előtt térdepelve ábrázolja renaissance-stílű templomszentély belsejében. A kép hatása igen ünnepélyes s jellege minden ízében Piero della Francescára vall, akinek modorába ily formán Fra Carnevale ugyancsak hiven beleélte magát. A háttér fülkéjének kagylójáról fonálra akasztott tojás csüng alá olyan valószerűséggel, hogy szinte megcsalja szemünket. Bár sokan ezt a képet is a mesternek tulajdonitják, inkább valószínű, hogy mégis csak a tanítvány

munkája, aki minden alkalmat megragad, hogy a mestertől ellesett fogásokban való készségének bizonyságát adja.

Piero della Francesca tanítványai s mesterüknél nem kisebb jelentőségű festők Melozzo da Forli (1438—1494) és Luca Signorelli. Az előbbi a távlati rövidülések nagymestere, akinek lendületes redőzetű ruhákban ábrázolt alakjait azonfelül nagyszerű fölfogás s angyalait egészen sajátos báj jellemzi. Falképei, sajnos, nagyrészt nem maradtak ránk eredeti helyükön s igy ezek sajátos hatásával sem ösmerkedhetünk meg többé közvetlenül. IV. Sixtus pápa számára festett falképei közül a vatikáni könyvtár alapítása vászonra húzva a vatikáni képtárba került. (181. kép.) Ez a kép a pápát ábrázolja vörös bársonyszékben rokonai körében s előtte kék ruhában Platina térdepló alakját. Merész rövidüléssel festett, pompás diszitésü mély renaissance-csarnok a jelenet szinhelye, mely tárgyánál fogva jelentéktelen, szélesen redőzött ruhákban ábrázolt nagyszerű felfogású alakjainál fogva mégis monumentális hatású. Giuliano della Rovere, a későbbi II. Julius pápa megbizásából diszitette Melozzo a S. Apostoli-templom szentélyét, amelynek mennyezetképe rengeteg számú kerubtól körül rajongva Krisztus mennybemenetelét ábrázolja s ma a Quirinál-palotában látható, míg viszont világhírű zenélő angyalai, amelyek telvék az erő és báj felséges harmóniájával, ugyaninnen a szent Péter-templom sekrestyéjébe kerültek. (182. és 183. kép.) Az erő és báj harmonikus hatásával telvék a szabad művészeteket ábrázoló s márványtrónuson ülő nóalakjai, amelyeket Urbinóban festett s amelyek közül kettő Londonba és kettő Berlinbe került. Melozzo utolsó és eredeti alakjában ránk maradt nagyobb műve a loretói templom kincstárának kupolája 1477-ből, amelynek nyolc cikkelyében próféták, angyalok s legfelül kerubkoszorú látható. Justus van Gent hatása, aki az urbinói herceg számára arcképeket festett s ennek olasz mestereit az olajfestés technikájába is igyekezett beavatni, nyilvánvaló itt az alakok árcán s ezek már nem oly fejedelmi megjelenésüek és szépek, mint római alkotásai.

183. kép. Melozzo da Forli: Zenélő angyal. (Róma, Szt. Péter-templom sekrestyéje.)

Melozzo da Forli tanítványai közül Marco Palmezzano (1456—1537)

termékeny, de közepes festő volt. Melozzo követői sorából Urbinóban Giovanni Santi († 1494) a Cinquecento nagymesterének, Ráfaelnek apja vált ki, akire Piero della Francesca is nagy hatással volt s akiről Melozzo rímes krónikájában, mint legkedvesebb emberei egyikéről emlékezik meg. Santi alakjai nagyrészt Urbinóban levő festményein nehézkesek, de ügyesen jellemezvék. Jól rajzol és helyes távlattal fest. Alakjainak formái nem igen választékosak s csak Madonnaképeit jellemzi némi báj.

186. kép. Perugino: Krisztus a kereszten. Falkép részlete. (Firenze, S. Maddalena dei Pazzi.)

A cortonai születésű Luca Signorelli (1450—1523) a firenzeiek hatása alatt fellendülő umbriai képírás harmadik nagymestere. Művészetében, mintha Antonio Pollajuolo egyénisége tárulna elénk haladottabb fokon, a meztelen emberi test ábrázolásának nagy a szerepe s ebben Michel-Angelóig Itáliának nem volt nagyobb mestere nálánál. A festői ábrázolás nem egy jelentős eszközét készakarva mellőzve, éles rajzú festményei közül még a Madonnákat ábrázoló képeken is, de legalább ezek díszítő részleteiben mindenütt talál alkalmat ruhátlan alakok festésére. Formái kemények, élesek, amit azonban meleg színezésével enyhit. Fiatalkori munkái friss hatásuknál fogva a legvonzóbbak. Így Rómában a Sixtusi kápolnában Mózes halálát ábrázoló falképe, a párizsi Louvreban a Mária születését ábrázoló festmény s a milanói Brerában Krisztus ostorozása. Drámai fölfogása, amellyel az utóbbi képen a ruhátlan bakók alakját megfestette, hellyel-közzel a Monte Oliveto Maggiore keresztfolyosójában Szent Benedek életét ábrázoló élénken elbeszélő falképein is érvényesül s orvietói képsorozatán éri el tetőpontját. Az orvietói dómban festett falképei a világ végének következő mozzanatait ábrázolják megrázó drámai erővel: az Antikrisztus uralmát és bukását, a világ végét jelentő földrengést, a tüzes szekér megjelenését, a holtak föltámadását (184. kép a XVI. táblán), a kárhozottak bukását, a pokol kinjait, az üdvözültek fölmagasztalását és bevonulását a mennyek országába.

184. kép. Luca Signorelli: A holtak föltámadása. (Falkép. Orvieto, Dóm).

185. kép. PERUGINO: Szt. Péter átveszi az egyház kulcsait. (Falkép. Róma, Sixtusi kápolna).

A ruhátlan emberi testnek a legváltozatosabb helyzetekben s a legkülönfélébb kifejezésteljes mozdulatokban való realisztikus ábrázolása különösen a pokol és a mennyország képén érvényesül korlátlan biztossággal. A komoly tartalmú hatalmas koncepciókon kívül a dóm Mária kápolnájának alján, amelyet ezek a falképek diszítenek, Signorelli játszi fantáziával rendkívül friss hatású arabeszkes diszítések keretében egyszínben ókori klasszikus és bibliai alakokat, valamint kisebb allegoriákat ábrázoló egyszínű képeket is festett, amelyek a diszítő festészet terén is a Quattrocento egyik elsőrangú mesterévé avatják.

* * *

Umbria déli részében, amelynek apró helyi iskolái a Quattrocento első felében a tartomány északi városait is elárasztották festményeikkel, a XV. század további folyamán nem merülnek föl olyan kiváló mesterek, mint aminőkkel a fönnebbiekben megismerkedtünk. Perugia, a főváros, csak a XV. század derekától kezdve mutathat föl saját iskolát, amelynek fejlődésében a régebbi firenzei mesterek Domenico Veneziano és Benozzo Gozzoli, valamint a Firenze hatása alá kerülő umbriai festők szabnak irányt. Bartolommeo Caporali, a firenzei Uffiziban levő Madonnáján Gozzoli-ra, a perugiai képtár Angyali üdvözletén Niccolo da Foligno-ra emlékeztet. Mária mennybemenetelét ábrázoló falképét 1469-ben közösen festette Benedetto Bonfigli-vel (1420—1496), aki 1453 óta készült s Perugia képtárában levő munkáin Fra Filippo Lippi hatását is mutatja s a Palazzo Comunaléban Szent Herculanus és toulousei Szent Lajos életét ábrázoló falképeket festett. Ez utóbbiakon Piero della Francesca hatása is nyilvánvaló s alakjaik gyöngéd fölfogással festvék, kedves hatásuak és a perugiai iskolát később jellemző érzelgősségtől még teljesen mentek. Bonfigli-hez hasonló hatások alatt fejlődött Fiorenzo di Lorenzo (1463—1521), aki azonban az umbriai iskola régibb hagyományait követve aranyozott hátteret fest alakjai mögé s későbbi művein nálánál kiválóbb tanítványára Pinturicchio-ra emlékeztet. Így a három szent király imádásán a perugiai képtárban, amelyet némelyek Perugino fiatalkori művének tartanak.

Perugia imént említett két legkiválóbb festőjének működése már erősen belenyúlik a Cinquecento korába. Fölfogásával és előadásmódjával azonban mindakettő még a Quattrocento mesterei mellé sorakozik.

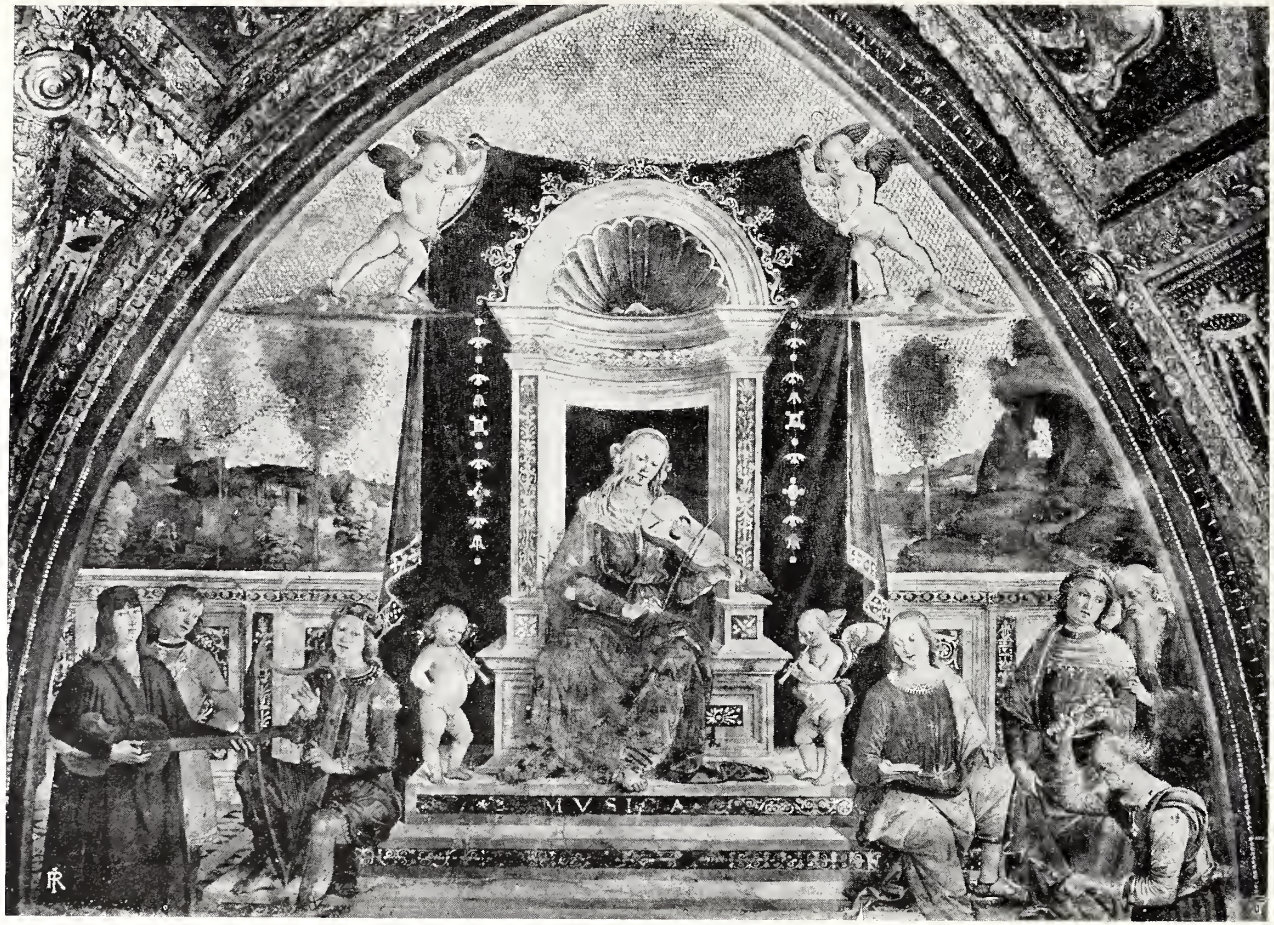
Pietro Vanucci, művészi nevén Perugino (1446—1524) fiatalabb korában sokat vándorolt. Piero della Francesca perugiai működése alkalmával ennek tanítványa lesz. Firenzében Verrocchio műhelyében dolgozik. Az umbriai iskolát jellemző érzelmességet mindvégig megtartva egyszerű kompozíciókat fest, különálló alakokkal, mélytávlatú tájképekkel, amelyeken lehelletszerű finomsággal ábrázolt fák válnak el élesen az égboltról. A firenzeiektől csak a távlatban való járatosságát s az ékítményes építészeti részleteket sajátítja el, valamint az olajos festékkel való színezést, amely szabatos rajzú, szelíden árnyalt festményein egységes alaptónust mutat.

Perugino falképeket is festett s legrégibb freskói Rómában a sixtusi kápolnában készült munkái, amelyek festésénél a neves versenytársaival való vetélkedés ugyancsak sarkalhatta igyekezetét. Az a falképe, amely Szent Pétert ábrázolja, amint Krisztustól átveszi az egyház kulcsait, monumentális hatású egyensúlyban tartott kompozíciójával, nemes realizmussal ábrázolt alakjainak kitünő jellemzésével s messzire nyúló hátterében pompás renaissance épületeivel legjobb munkáinak egyike. (185. kép a XVI. táblán.) Másik két falképe a sixtusi kápolnában Krisztus keresztelése s Mózes vándorlása Pinturicchióval közös műve s inkább az utóbbira nézve jellemző. 1491-ből való, amikor Firenzéből másodízben kerül vissza Rómába, első oltárképe, a Villa Albani bájos szárnyas festménye, amely Krisztus születését ábrázolja, amelynél azonban jóval fontosabbak 1493—1499 között Firenzében festett munkái. A S. Maria Maddalena dei Pazzi falképe: a kálvária, hármas árkádnyílást ábrázoló festett keretben, a rendkívül nemes fölfogással ábrázolt alakjain visszatükröztetett csöndes áhitattal s kora tavaszi hangulatot árasztó mélytávlatú tájképi hátterével Perugino legjellegzetesebb munkáinak egyike. (186. kép.) A tájkép költői hatású esti hangulata teszi értékessé a firenzei Akadémia hasonló tárgyú festményét, amelynek alakjai azonban már kissé édeskések. A fény és árnyék egybeolvadó játéka fokozza az alakjai jellemzésében is sikerült müncheni festménynek hatását, amely pilléres renaissance-csarnokban Szent Bernát látomását ábrázolja Filippino Lippi azonos tárgyú festményéhez hasonló kompozícióban. A Perugino képei sorában minduntalan ismétlődő tojásdad arcú és ábrándos tekintetű Madonnák legszebb példája a frankfurti, amely Ráfael ifjúkori Mária-képeire emlékeztet.

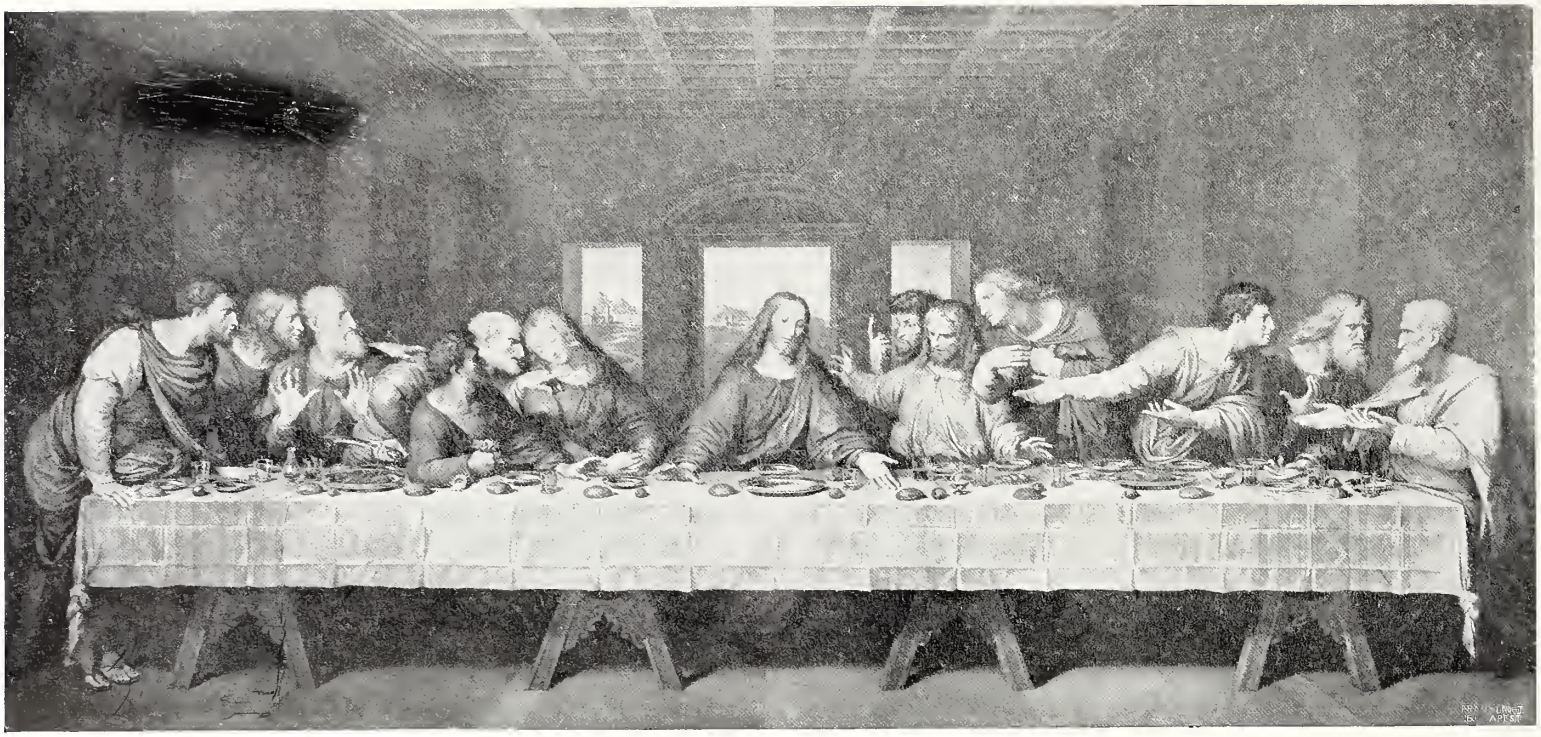
1499-ben Perugino szülővárosába költözik s ennek kereskedelmi csarnokát, a Cambiót díszíti falképekkel. Ennek ékítményes részei gyönyörűek. A minden összefüggés nélkül sorakozó s antik hősöket, prófétákat, szibillákat és a planéták allegorikus alakjait ábrázoló képek azonban üresek. S innentől kezdve Perugino működése merő hanyatlás. A műhelyében nagy számmal készülő szent képek alakjai telvék modorossággal s a firenzei munkáit jellemző érzelmes fölfogás ezeken tartalmatlan érzelgéssé fajul.

Bernardino Pinturicchio (1454—1513) valószínüleg szintén Perugiában született s Fiorenzo di Lorenzo tanítványa volt. Mint láttuk, Rómában a sixtusi kápolnában Perugino-val együtt dolgozott s ennek típusai és háttereinek egyes jellemző részletei később is ismétlődnek önálló munkáin. Ezzel kapcsolatban a régebbi umbriai iskolának, jelesül mesterének hatása is mindvégig érvényesül ezeken. Rendkívül fürge ecsetével rengeteg falképet festett s részletesen elbeszélő előadásmódjánál fogva Ghirlandajóval mérhetnők össze, ha komponáló tehetsége s a távlatban való járatossága nem lett volna oly fogyatékos. Képeinek dekoratív hatása azonban jelentős, fresko-technikája is kitűnő volt s alig van renaissance-kori olasz festő, akinek falképei oly jó karban maradtak volna ránk, mint Pinturicchio munkái.

Első önálló falképei 1484-ből Szent Bernát csodatételeit és megdicsőülését ábrázolják a római S. Maria Aracœli templomban, s Melozzo da Forlì jótékony hatását mutatják. 1500-ig tartó római működésének legjelentősebb vállalko-



187. kép. PINTURICCHIO: A zene. (Falkép. Róma, Vatikán).

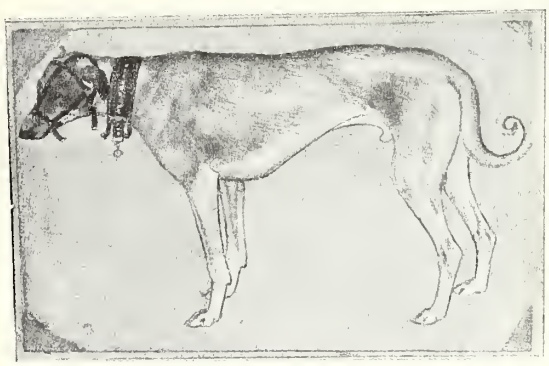


LIONARDO DA VINCI: Utolsó vacsora. (Morghen Rafael metszete).

zása azonban a Vatikán Borgia-termeinek, az Appartamento Borgiának diszítése, amelyet VI. Sándor pápa megbízásából festett. Vallásos tárgyú és allegorikus jelenetek váltakoznak itt. Az utóbbiak a planétákat megszemélyesítő mithologiai alakokon kívül a hét szabad művészetet ábrázolják mívelői laza kompozícióinak közepette. Az alakok sorában azonban nem egy igen vonzó és kedves hatású, anélkül, hogy édeskés lenne. (187. kép a XVIII. táblán.) A telt és harmonikus hatású színezés, amelyet a gazdagon felhasznált aranyozás még pompásabbá tesz, a finom izléssel festett ékítményes részletek, általában a dekoratív hatás még jelentősebb Pinturicchio sienai falképein, amelyekkel itt Piccolomini biboros megbízásából 1507-ben a dóm könyvtárát, a Libreriát, díszítette. II. Pius pápának, a történelmünkből is ismert Aeneas Sylvius Piccolomininek életét ábrázolják ezek a falképek, a festő korára nézve jellemző külsőségekkel. Tarkaruhás alakok hemzsegnek itt változatos s hol szinte fantasztikusan gazdag tájképi sceneriában, hol renaissance-stílű építészeti keretben. A képek művészi tartalma, megvesztegető pompájukon kívül nem sok, de tekintve semmitmondó tárgyaikat, mint aminő Aeneas Sylvius elutazása a baseli zsinatra, költővé való koronázása s a többi ceremoniakép, Pinturicchiónál különb művész sem igen ért volna el ezekkel jelentősebb művészi hatást.

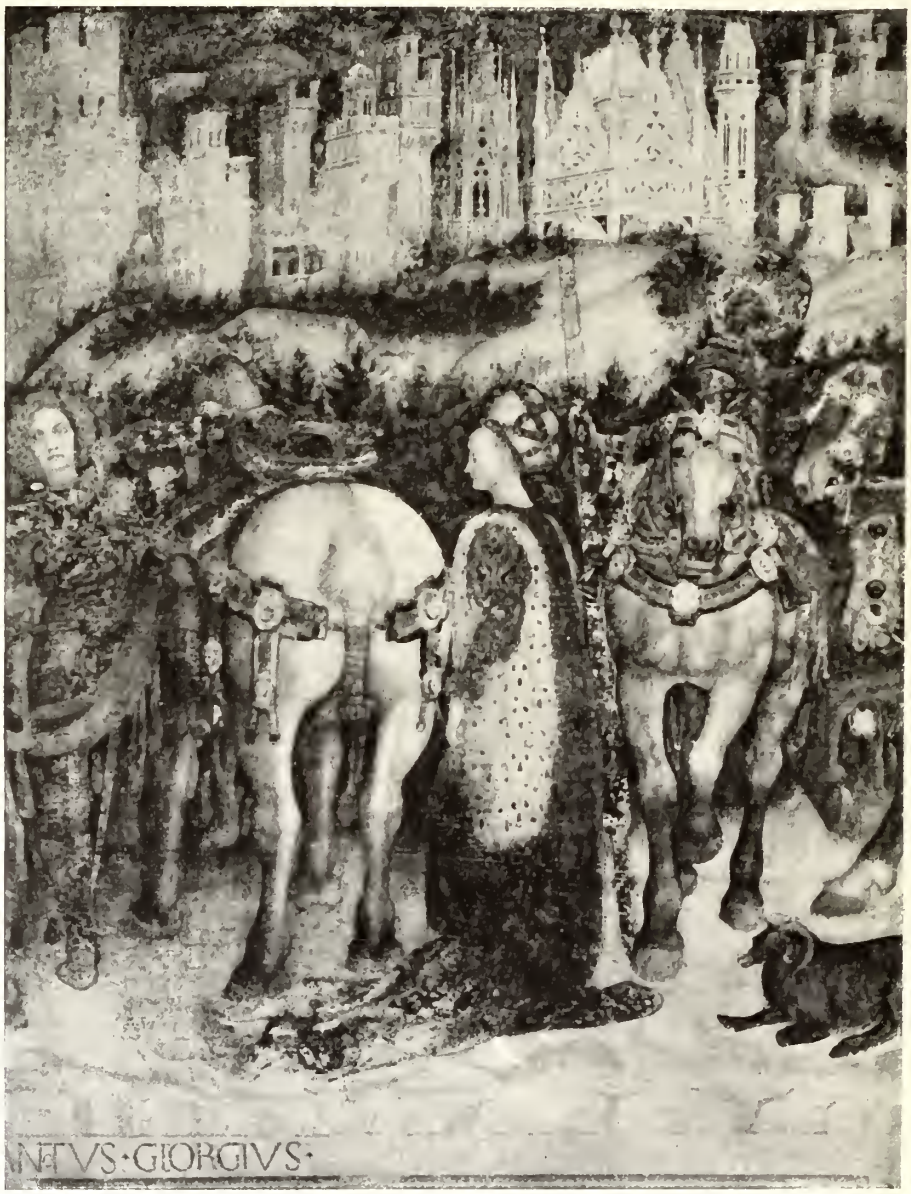
VIII. ÉSZAK-ITÁLIA FESTŐI.

Észak-Itáliában a realizmus első képviselője a veronai Antonio Pisano, művészi nevén Pisanello (1397—1451), akiről mint jeles éremöntő mesterről a Quattrocento korabeli szobrászat kapcsán is esett szó (l. a 134. oldalon). Már Pisanello pár évvel idősebb kortársa Stefano da Zevio (1393—1463) festményei is erősen elütnek mindattól, amit akkoriban Itáliában festettek. Zevio utazásai közben az Alpokon túl is megfordult s a veronai múzeumban Máriát szent Katalinnal rózsaberekben ábrázoló festménye, de bár kevésbbé, még a milanói Brerában levő s a három szent király imádását ábrázoló képe is a kölni iskola hatására vall. Mint érmein is, inkább a burgund-németalföldi művészet hatása szabta meg Pisanello festői működésének irányát, amely rendkivül éles megfigyelőképességgel párosuló realizmusával különösen rajzaiban egészen modern hatással van ránk. (188. kép.) A párizsi Louvreben őrzött vázlatkönyve tele van egykorú viseletben ábrázolt alakokkal és állatképekkel, mely utóbbiaknak nemcsak



188. kép. Pisanello: Kutya rajza. (Vázlatkönyvéből.)

rajza pontos a legaprólékosabb részletekig, de jellemzésük és minden mozdulatuk is oly valószerű, hogy némelyek kalandos véleménye szerint csak a szélső keletről



189. kép. PISANELLO: Szent György és a király leánya. Falkép részlete. (Verona, S. Anastasia.)

Velencén át hozzá került japáni állatképekről leshette el az állatok oly jellegzetes és eleven ábrázolásának módját. PISANELLO egész életén át sokat vándorolt. Valószínüleg GENTILE DA FABRIANO oldalán, Velencében a Doge-palotát diszí-

tette falképekkel. Rómában GENTILE halála után IV. Jenő pápának 1428-tól négy éven át udvari festője, majd Ferrarába költözik. Falképei ezeken a helyeken mind elvesztek. Veronában a S. Fermó-ban és S. Anastasia templomában festett freskói is csak töredékesen maradtak ránk. Az utóbbi helyen Szent György búcsúját a királyleánytól ábrázoló falképe minden izében tele van sajátos realizmusával, amely azonban, úgy látszik Gentile hatása alatt rendkívül érdekes romantikus fölfogással párosul. (189. kép.) Ez utóbbi teszi nemessé egykorú viseletben ábrázolt, élesrajzu alakjainak hatását. A festmény azonban tájképi részében s távlat tekintetében a fejlettség jóval magasabb fokán áll, mint Gentile munkái. A távlati rövidülésnek merész példái a remekül megrajzolt markos lovak, amelyek egyike hátulról, a másik szemtől szembe áll a nézővel, mégis nagy valószerűséggel érvényesül. Ez a falkép 1438 körül készült. Jóval későbbi időből való a londoni nemzeti képtárban remete Szent Antalt és Szent Györgyöt ábrázoló tempera-képe, amelynek erdős háttere fölött domborúan aranyozott dicsfényben a Madonna alakja jelenik meg az égen.

190. kép. ANDREA MANTEGNA: Hermogenes megkeresztelése. Falkép. (Padova, Capella degli Emeritani.)

Veronában Pisanello művészetének nem akadt továbbfejlesztője s a város későbbi mesterei a padovai, majd pedig a velencei iskola hatását tükröztetik vissza. Padovában DONATELLO ottani működése kapcsán egész sajátos iskola keletkezett, amelynek követői a renaissance összes mesterei közül a legnagyobb odaadással mélyedtek el az antik világ emlékeinek tanulmányozásába. Ezeknek és DONATELLOnak a hatása alatt a padovai iskola festményein a formák plasztikus jellegét is erőteljesebben hangsúlyozza, mint Itália bármely más városának festői.

Ennek, a színezést másodrendű dolognak tartó iskolának atyamestere FRANCESCO SQUARCIONE (1394—1474) volt, akinek szinte egyetlen ránk maradt hiteles műve, a berlini képtár Madonnája, úgy fest, mint valami Donatello-féle

dombormű rajzban és színezésben egyaránt gyönge, festett másolata. SQUARCIONE nem is annyira festő, mint inkább vállalkozó és iskolatartó volt, mint korunkban a párizsi Julien. Igen sokat utazott s antik műtárgyakat gyűjtött, amelyekkel sok tanítványt vonzott maga köré. Ezek festették a padovai Eremitani-templom Szent Kristóf kápolnájának falképeit, amelyeket 1443 után ő vállalt el. A festmények két sorban egymás fölött hármasával Szent Jakab apostol és Szent Kristóf életéből ábrázolnak hat-hat jelenetet. Az oltárfelőli falat Mária mennybemenetelének

191. kép. ANDREA MANTEGNA: Lodovico Gonzaga és családja.
Falkép. (Mantova, Camera degli sposi.)

képe diszíti, a boltozat cikkelyeit szentek és apostolok között az Atyaúristen alakja. Az 1440—1470 között tevékeny GREGORIO SCHIAVONI-n és az 1471—1498 között működő bolognai MARCO ZOPPO-n kívül még NICCOLO PIZZOLO, BONO DA FERRARA és ANSUINO DA FORLI dolgozott itt. A diszítés terve azonban s négy kép Szent Jakab és kettő Szent Kristóf életéből a Squarcione összes tanítványait ugyancsak felülmuló ANDREA MANTEGNA (1431—1506) keze alól került ki.

A Quattrocentónak ez a kiváló mestere, aki Isola di Carturá-ban Padova és Vicenza között született, SQUARCIONE fogadott fia volt. Elhatározó befolyást

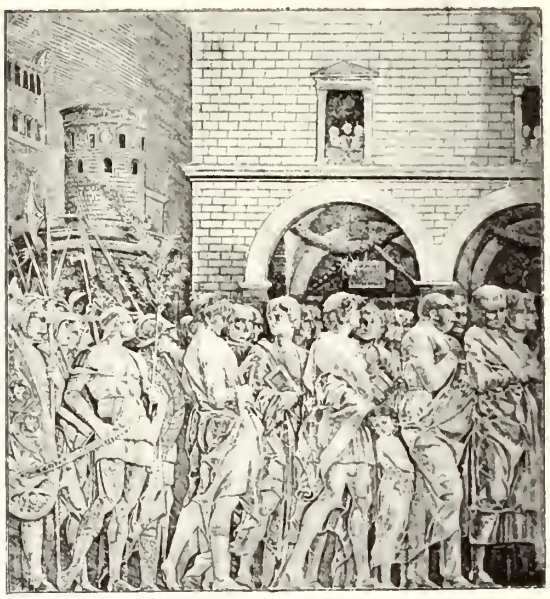
azonban fejlődésére nem ez, de DONATELLO gyakorolt, aki 1445-ben került Padovába s akinek Mantegna nemcsak római jellegű ékítményeit, de egyes alakjait és kompozícióit is átveszi. Donatello hatása serkenti az antik római régiségek tüzetes tanulmányozására, amelyek szellemébe egyetlen olasz mester sem hatolt be mélyebben nálánál, úgy, hogy ecsete alatt a legaprólékosabb külsőségben is valósággal új életre kél a régi római világ. Első nagyszabású művén az Eremitani-templom falképsorozatának 1453 táján megkezdett hat festményén már egész valószerűséggel tárul elénk az antik élet. Antikformájú, méltóságteljes szoborszerű alakok, antik módon redőzött ruhában, az antik római művészet stílusát visszatükröztető építészeti sceneriában tárulnak elénk Hermogenes keresztelésén (190. kép), a Szent Jakabot a császár előtt ábrázoló kompozíción, a mélytávlatú utcában vesztőhelyre kisért Szent Jakab s az apostol lefejeztetésének sziklás tájképi háttérrel ábrázolt képén, valamint Szent Kristóf életének igen megrongált két jelenetén is. Az alakok rajza éles, jellemzésük szigorú, formáik kemények, mintha vert fémből készült szobrok állanának a remek távlattal megfestett sceneriában. Megjelenésük azonban hatalmas, mozdulataik és arckifejezésük sokatmondó s a sziklás tájképi hátterek szinte zordon, szigorú hatását, ugyancsak hathatós mértékben ellensúlyozzák az építészeti részletek ékítményeiknek antik derűjével, a kompozíciókba szőtt virító színű gyümölcsfüzérek, amelyek a füzéreket tartó ruhátlan puttófrizekkel együtt Mantegna egyéb festményein is gyakoriak.

192. kép. MANTEGNA: Mennyezetkép a mantovai Camera degli sposiban.

Imént ösmertetett falképei festése közben került Padovába Jacopo Bellini és ennek családja. MANTEGNA feleségül veszi a velencei mester leányát. Ezzel szorosabb kapcsolatba kerül Bellinivel, ennek két fiával Gentilével és Giovannival s egymásra való hatásuk kölcsönössé lesz. Ebből az időből való Scarampi biborosnak kitűnően jellemzett s Antonello da Messina Belliniék által közvetített hatására emlékeztető arcképe Berlinben és a S. Zeno-templom pompás hármas festménye, mely főrészén gyümölcsfüzérek alatt muzsikáló és éneklő angyalok között a

Madonnát, szárnyain mélytávlatú csarnokokban szenteket ábrázol s amelynek hatásos predella-képe: a kálvária, a párizsi Louvrebe került.

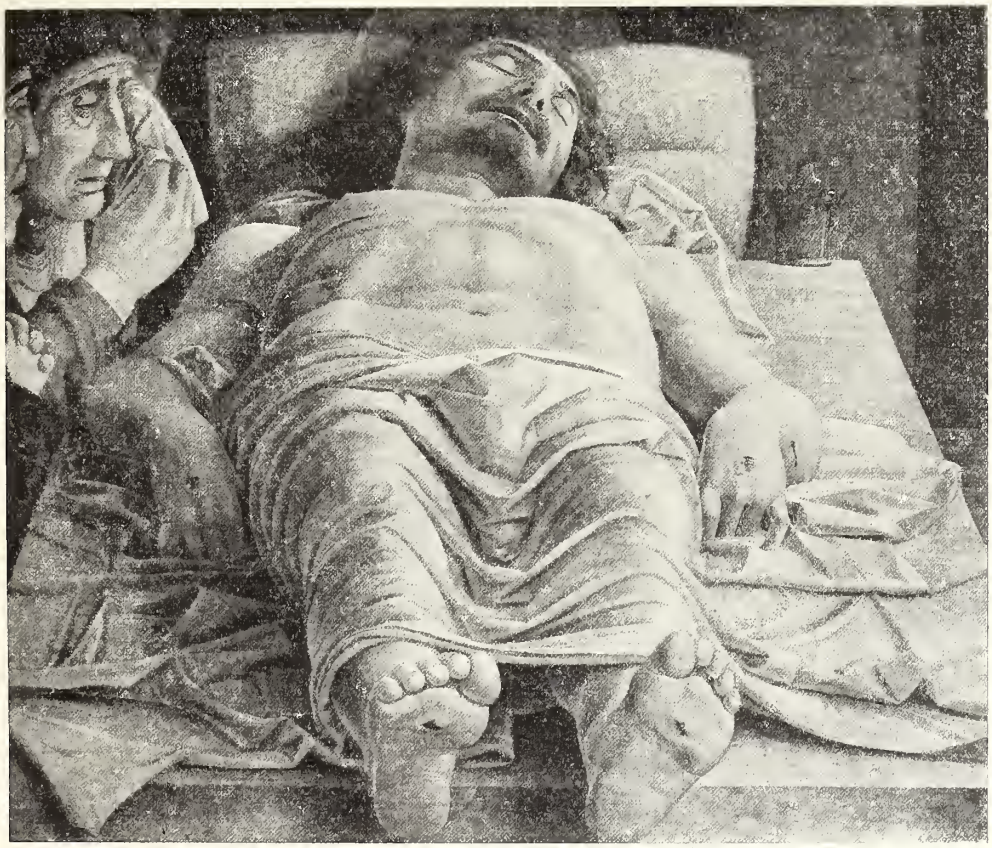
1459-ben a harmadik Lodovico Gonzaga meghívására MANTEGNA Mantovába költözik, hol igen széleskörű és sokoldalú működést fejt ki. A leginkább itt az úgynevezett Camera degli sposi, a jegyesek szobájának diszítésével tette halhatatlanná nevét, amelyet a kastélyban valószínűleg 1465-ben kezdett el s 1474-ben Barbara Gonzaga férjhezmenetele idején fejezett be. Az oldalfalak festményei gazdag tájképi háttérrel Lodovico Gonzaga életéből ábrázolnak egyes jeleneteket; ezek merőben rendkívül élénken jellemzett arcképcsoportozatok, amelyeken az alakok nagyszerű térhatással ábrázolt színhelyükön egész testi mivoltukban jelennek meg. (191. kép.) A távlati rövidülésnek mennyezetképeken először fölhasznált mesterremeke ugyanitt a köralakú márványbalusztrád, amelyen szép asszonyok és ruhátlan, szárnyas gyermekek, puttók könyökölnek, akiknek feje fölött a kék ég mosolyog alá, szinte szemfényvesztő valószerűséggel. (192. kép.) Mantegnának ez a derűs, viziószerű mennyezetképe a renaissance későbbi nagy mestereire is jelentős hatással volt. Így Corregióra, de Ráfaelre is, aki egyik könyöklő puttóját híres sixtusi Madonna festményén másolta.



193. kép. Részlet Cæsar diadalmenetéből. Rézmetszet. MANTEGNA rajza nyomán.

Lodovico Gonzaga halála után ennek utódjai foglalkoztatják Mantegnát. Federigo 1484-ben meghal, de Gian Francesco Gonzagával Isabella d'Este révén, akit 1490-ben vesz el feleségül, a mantovai udvar valósággal a múzsák csarnokává lesz. Isabella d'Este számára festette Mantegna kilenc nagy tempera képét, amelyek Cæsar diadalmenetét ábrázolják s még 1630-ban igen megrongált állapotban az angolországi Hamptoncourt-ba kerültek. A festmények eredeti művészi hatásáról, csak a hasonló tárgyú rézmetszetek alapján szerezhetünk igazi fogalmat, amelyek kompozíciója más, amelyek azonban ép oly korhű viseletben s nem kevesebb méltósággal és művészi pompával ábrázolják a rómaiak nagy hadvezérének diadalútját. Mantegna ezeken a metszeteken oly alapos régészeti tanulmányokról tesz bizonyságot, aminők tudósnak is becsületére válnának; de miközben régészeti kutatásai eredményeit elénk tárja, nem feledkezik meg arról sem, ami minden művészi alkotásban a fő: a lélekről. S valóban az antik élet és a római szellem

oly tisztasággal és valószerűséggel tükröződik vissza Cæsar diadalmenetén, mint a korabeli festők közül egynek alkotásán sem. (193. kép.) S hogy a Quattrocento korában az antik mithologia szellemébe is ő hatolt be a legmélyebben, ennek a Parnasszust ábrázoló festménye a bizonysága. Ez Marst és Venust ábrázolja diadaliv alakú szikla tetején, lenn a múzsák táncoló karával, a lendületes vonalaknak egybeolvadó ritmikus játékával. A pogány derűt dicsőítő himnusz ez a kép, tele egészséges, friss felfogással s szinte minden érzékiség nélkül. Mantegna félszáza-



194. kép. ANDREA MANTEGNA: Krisztus siratása. (Milano, Brera.)

dos mantovai működése folyamán, amelyet csupán két éven át Rómában eltöltött ideje szakitott meg, még igen sokat festett. Vallásos tárgyú képei közül Mantovában készült a három szent király imádását ábrázoló hármas festménye a firenzei Uffiziben, Szent Sebestyén bécsi festménye, az anatomiai tudásnak ez a klasszikus példája. Utolsó két nagy műve Francesco Gonzaga fogadalmi képe a Madonna della Vittoria volt, ma a Louvreben, és Krisztus siratása a milanói Brerában. (194. kép.) Az előbbi szelid bensőséggel arcán, gyümölcsfüzérekből összerótt lugasban trónusán ülve ábrázolja tisztelői körében Máriát s szinezésénél és megvilágításánál fogva

igen hangulatos festmény. A milanói Pieta képén Krisztus magasztos felfogással festett arca s az őt siratók két alaké megrázó fájdalommal teli; a nézővel szemtől szembe hanyatt elterülő holttest a távlati rövidülésnek klasszikus remeke.

Hatalmas egyéniségéhez s nagyszabású tudásához képest MANTEGNA hatása szinte valamennyi korabeli északitáliai iskolának mestereire nagy volt.

A ferraraiak közül COSIMO TURA (1429—1495) és FRANCESCO COSSA (1438—1480) Padovában SQUARCIONE műhelyében tanultak, s MANTEGNAn kívül PIERO DELLA FRANCESCA is hatással volt rájuk, aki Ferrarában szintén festett. Az umbriai mester munkáiból itt semmi sem maradt fönn. A mult század negyvenes éveiben a ferrarai Palazzo Schifanojában meszelés alatt falképeket találtak,

195. kép. FRANCESCO COSSA: Minerva diadala.
Falkép. (Ferrara, Palazzo Schifanoja.)

amelyek allegorikus mithologiai kompozíciókat, csillagképeket s Borso d'Este életéből meritett jeleneteket ábrázolnak egymás alatt három sorban. Ezeket többen COSIMO TURAnak, az allegorikus jeleneteket némelyek PIERO DELLA FRANCESCA-nek tulajdonították, a képek javán azonban csakis COSSAnak a keze nyoma ösmerhető föl. (195. kép.)

COSIMO TURA az Esték udvari festője volt. Szigorú rajz és plasztikus formák jellemzik; de szinezése frissebb és élénkebb, mint a MANTEGNA-é, akinek monumentális nagyságától azonban messze elmaradt. Java festményei külföldre kerültek. Így Madonnája, amely Máriát gazdag ékítésű trónuson szentek és angyalok között ábrázolja, Berlinbe; szigorú fölfogású, de színezésénél, megvilágításánál és mély távlatánál fogva érdekes Szent Sebestyénje a drezdai képtárban van.

Francesco Cossa társánál ügyesebb és simulékonyabb mester, aki stílusával Melozzo da Forli felé közeledik. Egészséges realizmussal megfestett alakjai, mint aminőkkel falképei is telvék, egész testiségükkel, mély távlatú s többnyire völgyek mélyébe nyíló tájképes scenériában ábrázolvák. Színezése, ha nem is oly tartalmas, mint Cosimoé, friss, a távlatban járatossága kifogástalan. A vincellérlányt ábrázoló (196. kép.) s az ősz allegóriája néven ösmert berlini képéhez hasonló két festménye, mely zenélő lányokat ábrázol, a budapesti Szépművészeti Múzeumban is látható (99. és 100. képtári szám). Cossa 1470-ben Bolognába költözött, ahol a Madonna del Baracano templomban Giovanni Bentivogliot és ennek feleségét a Madonna előtt ábrázoló falképét s az ottani képtár két szenttel ábrázolt Madonnáját is festette.

196. kép. Francesco Cossa: Az ősz.
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.)

A ferrarai iskolának padovai hatásokban gyökerező plasztikus szigorúságához, ennek későbbi mesterei is ragaszkodnak. Még a régebbi nemzedékhez tartozik a magyar származású Michele Ongaro, vagy amint Szépművészeti Múzeumunk Pomonát ábrázoló festményének föliratán (101. képtári szám) szerepel: Michaele Panonnio. Ez 1415—1459 között dolgozott Ferrarában. Budapesti festménye, a velencei Layard-gyűjteményben levő hasonló szabású és szintén trónuson ülő allegorikus női alaknak a párja, amelyet Cosimo Tura, szintén Borso d'Este számára festett.

A ferrarai iskola fiatalabb nemzedékének képviselője Ercole Roberti (1455—1496). A milanói Brerában levő s a Madonnát szentekkel ábrázoló festményének (1481-ből) szigorú rajzzal párosuló eleven színezése sajátos fanyar bájt kölcsönöz. Cossa és Ercole Roberti tanítványa volt Lorenzo Costa (1460—1535), aki idősebb mesteréhez hasonlóan 1483-ban Ercole Grandi (1462—1535) nevű segédjével együtt Bolognába költözött s itt megösmerkedvén Perugino képeivel, az umbriai mester hatása alá kerül. Még szigorúbb ferrarai

fölfogás tükröződik vissza a Madonnát és Giovanni Bentivogliót ábrázoló képén a S. Giacomo Maggiore templomban. (197. kép.) De már Perugino hatása érvényesül Madonnát szentekkel ábrázoló festményén a S. Petronio templom Bacciocchi kápolnájában. Costa, akinek hatása alatt lett Francesco Raibolini ötvösből festővé s mint ilyen a bolognai iskola feje, működése második felét Mantovában töltötte el

197. kép. Lorenzo Costa: A Madonna és Giovanni Bentivoglio családja. (Bologna, S. Giacomo Maggiore.)

a Gonzagák udvarában, ahol Mantegna örökébe lépett. Műveinek színezése itt már kevésbbé friss, de a tájkép, így Isabella d'Este múzsakertjét ábrázoló festményén a párizsi Louvreben, most is erős oldala. Alakjai azonban mesterkéltek s színezésük egyhangú, mint Szépművészeti Múzeumunkban levő Venus-képén is (124. képtári szám).

Francesco Francia (1450–1517.), eredeti nevén Fr. Raibolini, tekintélyes ötvös és éremművész volt, amikor közel negyvenéves korában Costa pél-

dáján felbuzdulva, a festészet mívelésébe fogott. Idealizáló fölfogásával még közelebb kerül PERUGINO-hoz, mint COSTA. Az umbriai mesterre emlékeztet Szent István vértanút ábrázoló képe a római Borghese gyűjteményben. (198. kép.) Később népesebb kompozícióin alakjai elrendezésében Velence hatása is érvényesül. Így a S. Giacomo Maggiore templomban Madonnát szentekkel, s a S. Cecilia templomban a szent eljegyzést ábrázoló festményén is. A Perugino hatása azonban alkotásain mindvégig túlnyomó s pályafutása is hasonló ehhez. Élete későbbi szakában segédei közreműködésével rengeteg sokat fest. De ha nem is részletezi többé olyan szeretettel képeinek ékítményes járulékait, alakjainak viseletét, ékszereit, a Peruginóéhoz fogható érzelgősségnek sem válik rabjává, s mint Szépművészeti Múzeumunkban látható festménye (72. képtári szám) is bizonyítja, mindig ájtatos fölfogású és szeretetreméltó művész maradt. FRANCIA tanítványai közül a csapongó képzeletű AMICO ASPERTINI (1475—1532.) vált ki, továbbá TIMOTEO VITI, INNOCENZO DA IMOLA, BARTOLOMMEO RAMENGHI s a híres rémetsző MARCANTONIO RAIMONDI, akiknek java működése azonban már Ráfaellel kapcsolatos s így a Cinquecento mesterei sorába tartoznak.

198. kép. FRANCESCO FRANCIA: Szt. István vértanu. (Bologna, Képtár.)

A ferrarai iskola hatása érvényesült Modenában, amelynek mesterei közül BARTOLOMMEO BONASCIA († 1527) és PELLEGRINO MUNARI († 1523) méltók az említésre, továbbá az 1481—1510 között tevékeny FRANCESCO BIANCHI FERRARI, akinek műhelyében CORREGGIO is tanult.

A padovai iskola, jelesül MANTEGNA hatása alatt lendül föl a Velence fönhatósága alá tartozó szárazföldi városoknak festészete, amely azonban a XV. század végével irányát tekintve, mindinkább a szigetváros képirásával olvad össze.

Veronában, PISANELLO városában, ezt az átmenetet DOMENICO MORONE (1442—1503), FRANCESCO BUONSIGNORI (1445—1519), LIBERALE DA VERONA (1451—1536) és GIOVANNI MARIA FALCONETTO (1458—1519), ki egyben építész is, képviselik; még inkább azonban ezek fiatalabb kortársai: FRANCESCO MORONE (1474—1529), GIROLAMO DAI LIBRI (1474—1556) és GIOVANNI FRANCESCO CAROTO (1470—1546).

Vicenzában GIOVANNI SPERANZA szaraz fölfogású képein kívül s ennél jóval több önállósággal, BARTOLOMMEO MONTAGNA (1445—1523) tükrözteti vissza Mantegna hatását, akinek szárnyas oltára a veronai S. Nazaro e Calso

templomban s a milanói Brerában Madonnát szentekkel ábrázoló festménye telt színezésével, kitűnően jellemzett erőteljes és plasztikus alakjaival a Quattrocento korabeli képirás java emlékei közé sorozható. (199. kép.) Montagna már szinte teljesen velencei jellegű mester s mint ilyen a szigetváros festészete XV. századbeli főképviselői mellett is megállja helyét, ha kissé mesterkélt kompozicióival Carpaccio és Gentile Bellini s a kifejezés bája tekintetében Giovanni Bellini mögött marad is.

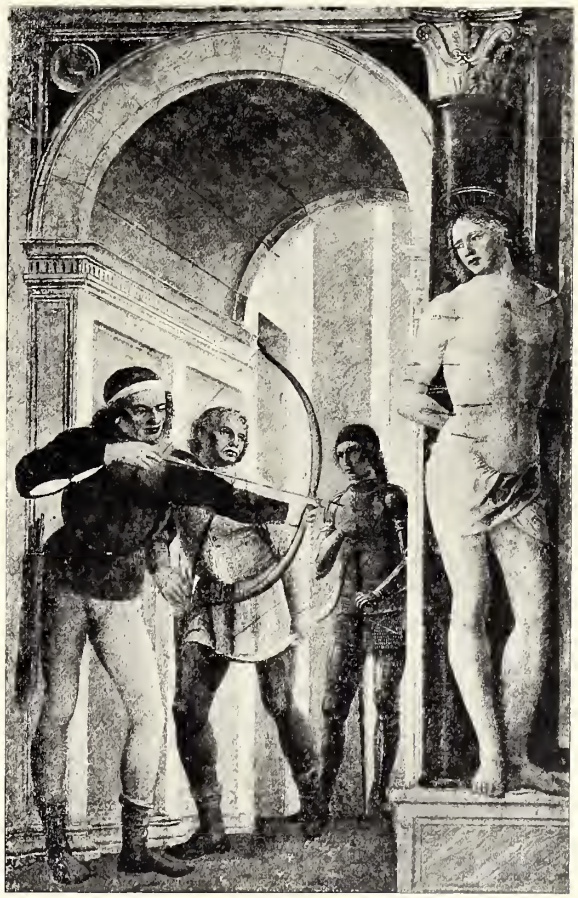
199. kép. Bartolommeo Montagna: Mária szentekkel. (Milano, Brera.)

Cremonában a padova-ferrárai festők hatása alatt fejlődő iskola főképviselője Boccaccio Boccacino (1467—1525) Giovanni Bellini modorát követve már szinte merőben velencei jellegű festő. 1496-ban Velencében időzik, a következő évben Milanóban börtönbe kerül, két évvel azután szülővárosába visszatérve, hűtlen feleségét öli meg s csak 1505-ben telepedik le Cremonában, hol festményein kezdetben Alvise Vivarini és Cima da Conegliano, majd Bramantino hatását mutatja.

Ismét Mantegnához áll egészen közel a bresciai születésű Vincenzo Foppa, a padovai Squarcione tanítványa, aki 1457-től 1497-ben bekövetkezett haláláig Milanóban dolgozott. Foppa festményeinek, így a milánói Brerába került és Szent Sebestyén vértanúságát ábrázoló freskójának bizonysága szerint Mantegna méltó és hűséges követője (200. kép), akire azonban Jacopo Bellini is nagy hatással volt. Felfogása előkelő, színezése a ruhátlan testrészek kissé fakó sápadtságától eltekintve, élénk és gazdag hatású.

Foppa tanítványai voltak Vincenzo Civerchio (1470—1544) s a trevigliói Bernardino Butinone (1430—1507) és Bernardo Zenale (1436—1526). Az utóbbi kettő többnyire együtt dolgozik s mint Civerchio is, Foppa iskolájának hagyományaihoz még azután is szívósan ragaszkodik, hogy Milanóban Bramante, majd ismét Lionardo da Vinci tör új csapásokat a képirásnak. Foppa tanítvá-

nyainak festményeit a műtörténelem csak újabban kezdi a náluknál híresebb mesterektől visszahódítani, akiknek neve alatt eddig szerepeitek. CIVERCHIO Krisztus születését ábrázoló festménye a milanói Brerában Mantegna hatására vall, későbbi képei közül Madonnát szentekkel ábrázoló műve a párizsi Louvreban BRAMANTINO neve alatt szerepelt, egy-egy Madonnáját Bresciában, és Rómában (magántulajdonban) Mantegna munkájának tartották. BUTINONE és ZENALE közös munkája a trevigliói dóm nagy oltárképe. Az előbbinek Foppára emlékeztető önálló munkája a milanói Brera kicsiny Madonnája.



200. kép. VINCENZO FOPPA: Szt. Sebestyén vértanúsága. (Milano, Brera.)

DONATO D'ANGELO LAZZARI, művészi néven BRAMANTE (1444—1515), a Cinquecento építészetének korszakalkotó nagy mestere, aki 1474-ben, harminc éves korában, Urbinóból költözött Milanóba, mint festő PIERO DELLA FRANCESCAtól és MELOZZO DA FORLItól tanulta a legtöbbet. Régi írók számos képét említik föl. Ezekből azonban csak a chiaravallei ciszterciták oszlophoz kötözött Krisztusa, a milanói Castello Sforzesco Argusa s nyolc falkép, jelenleg a Brerában, maradt ránk. Ezekben nyilvánuló nagyszerű felfogása, ereje és temperamentuma LUCA SIGNORELLIhez, sőt MICHEL-ANGELÓhoz hozza közel. S bizonyos, hogy BRAMANTE mint festő is kora legkiválóbb mestereivel került volna egy rangba, ha az építészet a képírástól el nem hódítja.

Mint festőnek, Bramanténak Milanóban csak egy kiválóbb tanítványa volt, BARTOLOMEO SUARDI (1455—1536), aki építész is volt s mesteréhez való hűséges ragaszkodásáért nyerte BRAMANTINO nevét. Bramantino mint építész sincs minden sajátosság nélkül s ebben a tekintetben az jellemzi, hogy épületein inkább a vízszintes vonalakat hangsúlyozza, mint a köriveseket. Képeinek sajátos jellemző vonásai a mestereénél lágyabb szinezés s az ezek megvilágításában nem egyszer érvényesülő sejtelmes hangulat, melyet különösen a Krisztust a kereszt-

fán ábrázoló s a milanói Brerában levő festményén ennek kékeszöld árnyalatai juttatnak érvényesülésre.

Bramantino hatása érvényesül kezdetben Bernardino Luini működésében, aki azonban csakhamar Lombardia többi számottevő festőjével együtt Lionardo bűvös körébe kerül. Foppa iskolájának a hagyományaihoz a legtovább Ambrosio Bergognone ragaszkodott, aki 1480—1523 között tevékeny s Lombardia Quattrocento korabeli festészetének utolsó számottevő képviselője volt. A milanói Brerában levő s a Madonnát angyalok között ábrázoló festményén, mely 1522-ből való, s a S. Simpliciano-templomban fönnmaradt nagy falképén még minden izében Lombardia XV. századbeli festészete képviselőjének mutatkozik, holott előbbi művét Lionardo utolsó vacsorája után huszonöt évvel festette. Mindazonáltal Lionardo varázslatos, lánglelkű egyénisége Milanóban annyira elhomályosított maga körül mindent, hogy a lombardiai iskola alatt ma első sorban itteni tanítványainak és követőinek széles körét értjük, amelynek működése már a Cinquecento korába esik.

Divald Kornél.

NEGYEDIK RÉSZ.

A CINQUECENTO FESTÉSZETE, SZOBRÁSZATA ÉS MŰVÉSZI IPARA.

I. A CINQUECENTO MŰVÉSZETÉNEK JELLEME.

A HAGYOMÁNYOKBAN, a népjellemben, az országnak társadalmi és műveltségi viszonyaiban gyökerező folytonos és kiterjedt művészeti tevékenység által a művészet az olaszokra nézve a «Quattrocento», vagyis a XV. század végén valódi életszükségletté vált, a szépség kultusza a vallásos, de egyúttal a fejledező nemzeti érzület alkotó részévé. Sehol másutt a művészet fölvirulásának ily biztosan ható föltételeit akkoriban egyesülve föltalálni nem lehetett volna. A kor lázas törekvése a nagy alkotásokra magát a teremtő anyatermészetet is hatalmába látszott ejteni. Goethe kimutatta,* hogy a «Quattrocento» és «Cinquecento» határmesgyéjén, 1500-ban hány nagy művész élt egyidejűleg — ki elején, ki delelőpontján, ki végén fényes pályájának, — kik közül elég legyen itt a két Bellini, Luca Signorelli, Lionardo da Vinci, Perugino, Mantegna, Andrea Sansovino, Francia, Fra Bartolommeo, Michel-Angelo, Bramante, Giorgione, Tizian, Ráfael, Sodoma, Sebastiano del Piombo, Bernardino Luini, Andrea del Sarto, Giulio Romano és Correggio neveire utalnunk.

A Cinquecento festészetében és szobrászatában, — amelyekről a művészi iparra való tekintettel is, de mellőzésével a külön tárgyalandó velenczei művészetnek, a Michel-Angelo halálának idejeig lesz szó e részben, — a most nevezett mesterek különböző jelentőségű szerepet vittek. Némelyik a megelőző korszakban ragyogott művészetének alkonypírját vegyítette az új század hajnalhasadásába; némelyiknek működése messzire belé is nyúlt a Cinquecentóba, anélkül, hogy új irányhoz szegődött volna. Lionardo a XV. század utolsóelőtti évtizedében kijelöli az új korszak irányait, elméjében látszik hordozni a jövő művészetének minden titkait; kevéssel a század végét megelőzőleg pedig Fra Bartolommeo és Michel-Angelo s valamivel később Ráfael teljesen átteremtik az olasz szárazföld festészetét és szobrászatát, úgy, hogy a velök indulók vagy utánok következők

* Goethe: Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, II

közül már csak az oly kivételes erejű tehetségeknek, minők Sodoma, Andrea del Sarto és Correggio voltak, jutott osztályrészükül az önállóbb és eredetibb alkotás, míg a többiek majdnem mind ama nagyok varázsa alatt álló egyszerű utánzóknak tömek föl.

Habár tehát a Cinquecentóról nevezhető korszak határát nem lehet a két század érintkezése pontján megvonni, kétségtelen, hogy a XV. század vége táján az olasz képzőművészetek fejlődésében nemcsak hatalmasabb, általánosabb lendület, de lényegileg új irány, új szellem kezd uralkodóvá válni, mely az élénk művészeti tevékenység természetes továbbfejlődésén s az egyszerre föllépett nagy alkotó tehetségek indító és vezető munkáján kívül némely külső körülmény véletlen találkozásával is hozható összeköttetésbe.

Az egyik: Róma túlsúlyra emelkedése az olasz szellemi élet többi középpontjai, különösen Firenze fölött. A Quattrocento utolsó évtizedeiben Firenze a Mediciek bölcs, erős és művészetkedvelő uralma alatt a szárazföldi olasz műveltség valódi székvárosává lett, ott a művészet ép úgy, mint Sienában és sok kisebb városban a viruló polgári élet s a középkor folyamában kifejlődött társadalmi rend, anyagi és szellemi kultura befolyása alatt állott.

Mindez megváltozott, midőn Firenze belső zavarai és a pápaságnak az apennini félsziget legnagyobb politikai hatalmává való emelkedése következtében, de főleg nehány pápa, úgymint II. Julius és X. Leo bőkezű és becsvágyó műpártolásának hatása alatt az olasz művészeti élet középpontja a XVI. század elején mindinkább Rómába helyezkedett át. Ott rá sokkal nagyobb, fényesebb feladatok vártak, mert az egész keresztény világra kiterjedő egyházi hatalom a maga világi pompájának ép úgy mint erkölcsszellemi uralmának dicsőítését és példázását bízta a képzőművészetre s ugyanakkor a klasszikus ókor hátrahagyott műalkotásai fokozott erővel kezdtek az új műveltség szellemére hatni. Rómába igyekezett akkor mindenki: a művészek és költők csak úgy mint a tudósok és rhetorok; ismétlődése volt ez tényleg az Augustus és Trajan korának. A távolabbi mult emlékei, a világtörténelmi légkör, az emberiség egyetemére kiható uralom és befolyás gondolata fölülemelték a művészi képzeletet is a mindennapi élet és a mindennapi érzelmek körén s magasabb, elvontabb célok és eszmék s monumentális alkotások felé irányozták. S ugyanakkor, mintha a multak temetője, a föld is hozzá akart volna járulni a művészeti ideálok megujításához, egymás után adta ki magából az antik művészet újra fölfedezett remekeit: a belvederei Apollo, a Laokoon-csoport, a belvederei Torso s az alvó Ariadne mind a XV. század utolsó és a XVI. század első éveiben láttak újra napvilágot Rómában és Róma környékén.

Az olasz művészet szerencséjére Róma szellemi túlsúlya sohasem nyomta el egészen a helyi iskolák különleges fejlődését és virágzását, bár a franciák s a spanyolok betörése Milanóban s Nápolyban hosszú időre megakasztott majdnem minden művészeti tevékenységet. Az egyes helyi iskoláknak iránya és jellege azután sokszorosan kereszteződött és vegyült is, kivált egyes mestereknek — mint Lionardonak, Michel-Angelónak, Ráfaelnek és Sebastianónak — gyakori

utazásai, illetőleg különböző helyeken való letelepedései által, melyek az ő saját tehetségök gazdagabb kifejlődésének is előmozdítói lettek. A művészet nemzetközi összeköttetései is szaporodtak a Cinquecentóban; míg a megelőző században csak néhány olasz földön járt németalföldi mester befolyása mutatható ki, most már különösen Északolaszországban a szobrászatban német példák hatása is észlelhető, a fametszés útján Dürer rajzai elterjednek s a legnagyobb mesterek képzeletét termékenyítik meg. A Ráfael Flandriába küldött szőnyegkartonjai nyomán a flamand művészeknek egész csapata vándorol le délre s közülök különösen a híres Jean de Boulogne olasz földön hagyja hátra munkássága legfényesebb nyomait.

Hatalmas tényező volt az olasz renaissance művészet e második korszakának kifejlesztésében az az «érzékiesség villamosságával telt» (Gregorovius) erkölcsi és szellemi légkör is, mely azt főleg Rómában és Velencében, de bizonyos mértékben Olaszország többi városaiban is környezte. A vallásos művészet csodálatos tökélyt ért el a XV. század végén, de még nem mondta ki utolsó szavát; ha az új hatás alatt bensőségéből veszített is, kifejezési eszközeiben szükségkép óriási mértékben gazdagodott, mikor szerepét megosztania kellett egy olyan, már nem csupán a vallásos térre szorítkozó, hanem a maga eszmekörét hatalmasan kitágító művészettel, mely célját főleg az erő- és életteljes emberi test szépségének kultuszában s a régi görög és római pogány világ életfölfogásának megujításában látta. Ez a művészet új, testileg tökéletesebb, kifejező erőben ékesebben szóló ideálokkal gazdagította a vallásos művészetet, de egyúttal, fölszabadulva a középkor szigorúan vallásos fölfogásának korlátai alól, kifejezni igyekezett mindazt a gyönyört is, a mit az erő érzete s az élet kinálkozó örömei nyújtanak az embernek. Kétségtelen, hogy az élet erős szeretete és bizonyos fokú érzékiesség nélkül ki nem fejlődhetett volna például az az örömöt sugárzó, diadalmas festészet, melyet kölönösen a velencei Cinquecento tár elénk s hogy a finomult életélvezet szükségletei nélkül a művészetnek nem lett volna módja oly mértékben megtermékenyíteni az ipari tevékenységet, mint azt a kifejlett renaissance korának élet- és lakásviszonyai s mindennemű használati tárgyai tanusítják.

Ez a lendület, mely a XV-ik század végén az olasz művészetet fölemelte, ugyanazokból a forrásokból táplálkozott, melyek a renaissance irodalmának is legnagyobb fölvirulását akkor idézték elő. A városokban kifejlődött polgári műveltséggel és gazdagsággal versenyre keltek a dicsvágyó fejedelmi udvarok; a természet iránti érzék hatalmas ébredése gazdagabbnak tüntette föl a földet, mint a minőnek a középkor látta s az ember testi és szellemi mivoltának teljes megbecsülése a tökéletesség újnemű ideáljait tűzte a képzelet elé, melyeknek megvalósításában irodalom és művészet tanácsért és mértékért az antikhoz folyamodtak. Hogy mennyire áthatották egymást kölcsönösen a tudomány és irodalom egyfelől, a művészet másfelől, azt legvilágosabban igazolja az a tény, hogy ugyanakkor, mikor a tudományban és irodalomban a plátói bölcselet eszméi, a szinthezis, az absztrakció felé való törekvés váltak uralkodókká,

a képzőművészetben a Quattrocento naiv, kedélyes, részletekbe merülő, «epizódikus» realizmusát a Cinquecento összefoglaló, absztraháló, a lényegesnek kifejezésére szorítkozó, a konkrét egyéniséget egy tökéletes tipusba átalakító idealizmusa váltotta föl.

A Cinquecento művészete a megelőző korok tanulmányainak és vívmányainak magaslatán állva szabadabban mozog a maga világában s épen ezért untudatosabb a maga eszközei használatában. Az arányok erősebb megérzése, az ellentétek hatásának ismerete és értékesítése és mindenekfölött a tiszta perspektivikus látás és ábrázolás, a rövidülések rajzolásában való bátorság és biztosság, jellemzi a Cinquecentót, míg a Quattrocento — főleg Mantegnáig — a képzőművészet úgynevezett harmadik dimenziójáról, a mélységről: a sikban előttünk elterülő dolgok egymás-mögöttiségéről teljesen tiszta fogalommal nem bírt, vagy legalább is azt híven ábrázolni nem tudta. A Paolo Uccello és Piero della Francesca kisérletei e téren műtörténeti szempontból érdekesek, de még nem mutatják a probléma megoldását.

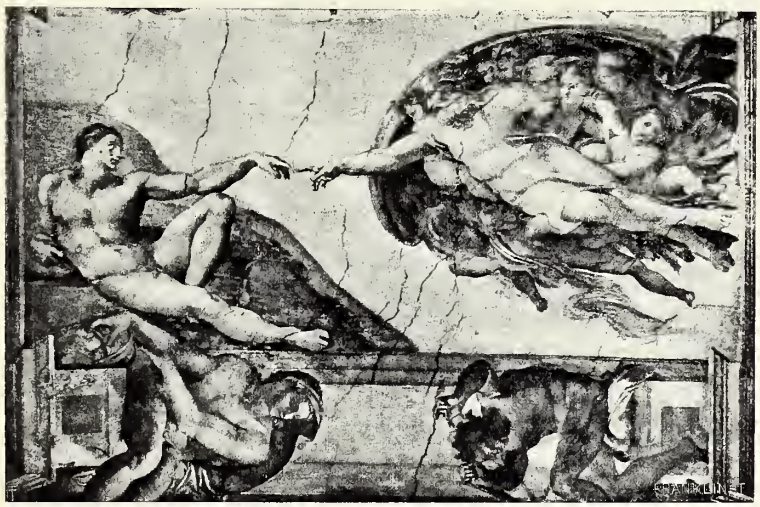
Ez a souverain uralom az ábrázolás módjai fölött természetesen kitágította az ábrázolás tárgyainak körét is. A művész kezdi más szemmel nézni az őt környező természetet s más szemmel mindenekfölött az embert. A természeti háttér tájképi jelentőségének önállóbb fölismerése ugyanakkor kezdődik, mikor a természet szépségei iránti érzék, — a renaissance egyik legbecsesebb adománya — fölébred az emberben. Lionardo kezd merész képzeleti tájképeket is alkotni képei hátteréül; bár az önálló tájképfestés csak egy századdal később fejlődik ki, képeik hátterének és világításának művészi megalakításával Giorgione, Tizián, Correggio már úgy tünnek föl, mint az első hangulat-tájképfestők.

Maga az emberi lény, alakjának, mozdulatainak egész gazdagságával, sőt lelki világának rejtélyeivel is, most szabadul csak föl igazán a művész ecsete és vésője alatt. Semmi sem marad most már utánozhatatlan, kifejezhetetlen: a művészet, a maga szabadságának és biztosságának tudatában szinte játszik a test vonalainak legnehezebb problémáival s közeledik a kisértés, amely idővel arra csábítja, hogy a természetesség rovására is keresse a nehézségeket, azok leküzdésében mutatván ki mesterfogásait. Az, hogy a Cinquecentóban a művészi ábrázolás tárgyává túlnyomó mértékben a mezítelen test válik, kevésbé rovandó föl a korszak érzékies irányának, mint inkább annak, hogy a mezítelen emberi testet a művészi ábrázolás próbakövéül tekintették s e próbatét sikeres kiállását a művész nem szivesen leplezte el a néző elől, bár viszont a ruhák redőzete is ebben a korban válik a természet utáni gondos és rendszeres tanulmány tárgyává. Két segítője támad a festőnek és szobrásznak az emberi test ábrázolásában: az egyik a tudomány, az anatómia, melyet Lionardo tesz igazán a művészet egyik tanítómesterévé, a másik az antik szoborművek példája, melyet most, a művészi technika titkaiba mélyebben behatoló nemzedék jobban megértve, mohón tanulmányoz s különösen a szobrászatban, növekvő szeretettel utánoz is.

Az antik tanítja meg a művészetet az emberi test szépségeinek keresésére és meglátására; ezért nem fogadja el már a Cinquecento — ellentétben a meg-

előző korral, — az emberi idomokat olyan, minden válogatástól ment tárgyilagos hűséggel utánzandó mintákul, amint azokat a természet véletlene eléje hozta. Az antik szolgáltatja az ideált, a «kánont»,* melyhez a művész mintáját hozzáidomítani törekszik, míg ez a törekvés azután a «klasszicizmus»-t a természettől való teljes eltávolodás veszélyébe sodorja. Ez a veszély fokozott mértékben fenyegette a szobrászatot, kevésbé a festészetet.

Az ó-világ festészeti emlékeiből ama kor ugyanis nagyon keveset s úgyszólván csak ornamentális jellegűeket ismert, míg az ókori plasztika hagyománya, épen mert oly nagy mértékben gazdagította a renaissance szobrászat látkörét, tudását, némileg megkötötte befolyásával annak fejlődését. Ennek is tudhatjuk



201. kép. Michel-Angelo: Ádám teremtése. (Freskó a Sixtus-kápolna mennyezetén.)

be, hogy a Cinquecento a Michel-Angelo korszakos, a többieket elnyomó alakja mellett kevés valóban jelentős szobrászt mutathat föl, hogy a szobrászattól mind több területet hódít el a festészet s az mindinkább csak az építészet kisérőjéül szegődik és pusztán dekorativ irányban fejlődik. Félreismerhetetlen azonban az antik szobrászati művek befolyása ez időben a festészetre is, különösen Michel-Angelo és Ráfael s az ő közvetetlen követőik működésében; a plasztikai elem iránti előszeretet náluk gyakran — Michel-Angelónál, mondhatni mindig — háttérbe szorítja a tulajdonképen festői, különösen a kolorisztikus hatásokra való törekvést. (201. kép.)

Egyébiránt a színezésben s az árnyékolásban is szembetünően mutatkozik a Cinquecento új iránya, amennyiben a színek ellentétében és harmóniájában,

* Kánon, a képzőművészetben oly szobor, mely az emberi test arányaira nézve mintaszerűnek, mértékadónak van elismerve, ilyennek tekintették a régiek különösen Polykleitosnak Doryphoros (lándsavivő)-alakját (l. I. kötet 298. l.).

a világosság és sötétség váltakozásában és egybeolvadásában rejlő hatások titkait fürkészni, fölismerni és öntudatosan fölhasználni kezdi a festőművészet, míg a Quattrocentóban beérte azzal, hogy az előtte levő tárgyak képét a valóságnak

202. kép. Lionardo da Vinci: Mona Lisa. (A párizsi Louvreből elveszett.)

lehetőleg megfelelő színekkel vonta be, gyönyörködve azok tompítatlan tarkaságában. E tekintetben is Lionardo az úttörő az ő olvadékony félhomályával (sfumato, chiaroscuro), melyet azután Correggio emel legmagasabb tökélyre; Lionardo tanította meg az olasz művészetet az alakok s különösen az emberi

test plasztikájának festői kifejezésére, az árnyékolásnak azzal a végtelen lágyságával, a fejeknek azzal a szabad beállításával, mely képein az aranyművesekből lett firenzei primitivek alakjainak szigorúan kemény mintázását, az éremképmások nyomán fejlődött merev profil-arcképeket fölváltotta. (202. kép.)

203. kép. Ráfael: Szt. Sixtus Madonnája. (Drezdai képtár.)

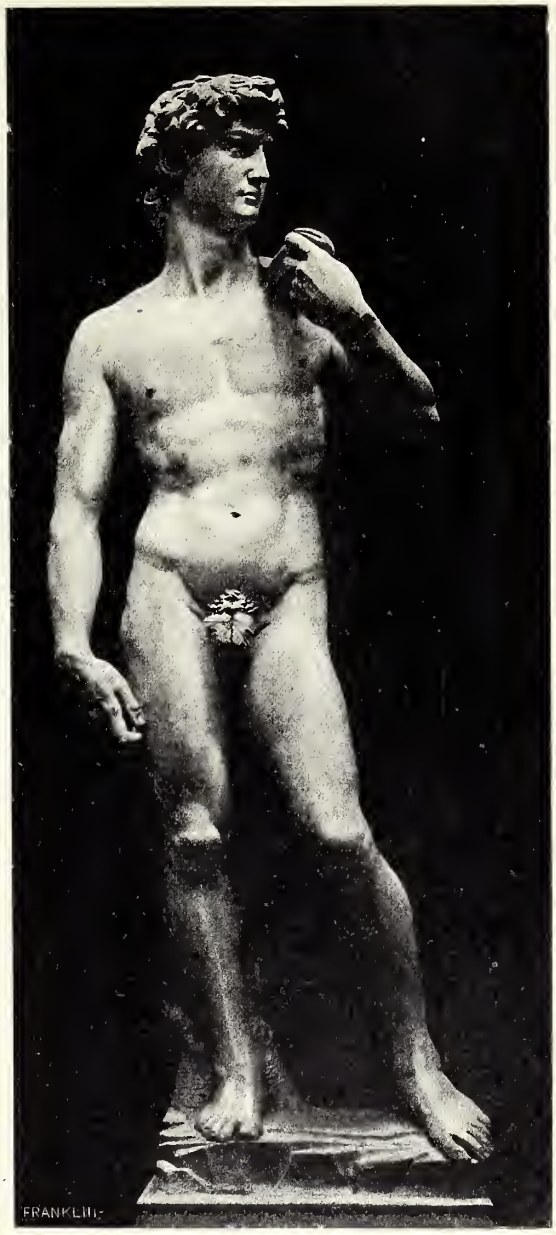
A művészi szerkesztés, a kompozició terén megy tulajdonképen végbe a Cinquecento beköszöntével az a tisztulás és nemesbülés, mely által az olasz renaissance képzőművészete innen kezdve az ókorira emlékeztető «klasszikai» jelzőt vívta ki magának. A művészet a maga anyagából kiválasztani s mellőzni, vagy legalább alárendelni igyekszik mindazt, ami részleges, esetleges, lényegtelen,

az egészre ki nem hat, ellenben kiemeli a lényegeset, a nagyot, a jelentőset. A kompozicziő nem vész el többé részletekben, mint a megelőző korban, de az egész által igyekszik hatni s összefoglaló pillantással ennek a hatásnak alárendeli a részleteket. A Quattrocento festői például minden, az ó- vagy az újszövetség könyveiből vett jelenet köré egész sorozatát csoportosították az őket környező életből vett alakoknak, akik teljesen részvétlen, mondhatni véletlen nézői a jelenetnek, míg a cinquecentisták csak azokat az alakokat viszik a falra vagy a vászonra, melyek nélkül a cselekmény maga, vagy annak hatása a szemtanúra megérthető nem volna, akiknek jelenléte a képen szükségszerű, de ezeket mind át is hatja, mintegy a régi mozdulatlanságból kiragadja az ábrázolt jelenetnek többé vagy kevésbé drámai élete. Eszközei értékének tudatában a képzőművészet immár méltóságán alúlinak tartja eszméi kifejezésére a maga körén kívül eső segédszereket venni igénybe; a fölirásos szalagok, melyek az alakok s a cselekmény jelentőségét magyarázzák, eltünnek: ezentúl mindent a képnek magának, az ábrázolt mozdulatoknak és kifejezésnek ékesszólására kell bízni. Csak egy régies elemet őriz meg híven a Cinquecento is több vallásos tárgyú képen: a donátoroknak, a kegyes megrendelőknek odafestését a szentkép előterébe. De ebben is nagy változás mutatkozik: az, hogy a donator a maga hódolatát ajánlja föl a választott szentnek s annak oltalmát, pártfogását kéri ki, már nemcsak a helyi együttlétben, hanem a mozdulatban, a csoportosításban is ki van fejezve, mely mind szervesebben csatolja egymáshoz az imádkozó földieket a védő, áldó, kegyosztó égiekkel.

Ez az általános, nagy változás az, mely a Cinquecento művészetét idealisztikusnak tünteti föl a Quattrocento realizmusával szemben. A megelőző kor mesterei, a primitivek, arra igyekeztek, hogy a mintául használt alakokat és tárgyakat minden válogatás és minden eszményítés nélkül, természetes helyzetök és kinézésök minden változtatásától tartózkodva vigyék át különösen képeikre, amiért az ő nagyobb kompozicióik is a csoport-arcképek benyomását teszik. Az epikai szélességre s a környező élet hű ábrázolására való igyekezet mindig túlsúlyra jut a Giotto s később a Masaccio bátor, a képbe drámai életet lehelni akaró kezdeményezéseivel szemben. A Botticelli hasonló kisérletei többnyire a kompozició egységét bontják meg s a Donatello domborműveinek hatalmas szenvedélyektől mozgatott jelenetei majd csak a Cinquecento művészeinek képzeletét termékenyítik meg; csak ezek ismerik föl, hogy az ábrázolni kivánt cselekmény hű kifejezése nem érhető el mindig a mindennapi élet alakjainak s azok közönyös arcainak ábrázolásával. A régi realizmusnak az a vágya: mindent apróra lemásolni, különben is idővel szükségkép kimerült, e helyett a művészet csak a nagyot, a jelentőset akarta megörökíteni; «kevéssel sokat mondani» lett az új, a nagy stil törekvése, (Wölflin) s ez elkerülhetetlenné tette a valóságban mutatkozó alakoknak bizonyos megválogatását, a művész céljai szerinti átalakítását. A plátói eszmékkel telt humanizmus a tökéletes ember ideálját tűzte maga elé követendő célul, úgy szellemi, mint testi tekintetben, s a művészet azt mindjárt megvalósítani is megpróbálta. Így alakult meg egyfelől a «heroizmus idealizmusa», mely

a művészi ábrázolásban bizonyos, nemcsak előkelő és kiváló, hanem nagyszerű és fenséges vonást is igyekezett meghonosítani, másfelől az abszolut szépnek, az emberi ideálnak keresése: az a törekvés, amellyel — mint Taine szépen mondja — az ember meg akarta tanítani a természetet, hogy milyenné kellett volna őt teremtenie.

A kifejezőre, tökéletesre, eszményire való törekvés találkozott még egy más rokon-irányzattal, melyet szintén a tudományos műveltség, az irodalom s különösen az óvilág behatóbb ismerete kölcsönzött a művészetnek. Már Lionardo adta a festészetről írt könyvében azt a tanácsot pályatársainak, hogy kerüljék amennyire lehet, koruk viseletének átvitelét képeikre; és tényleg a Quattrocento végén, különösen Mantegnával kezdődik a történeti ábrázolásokon a korhű öltözékek, fegyverzet alkalmazása, s ott, ahol a megfelelő minta hiányzott, legalább az öltözék idealizálása. De nemcsak ruházatukban, testi és lelki mivoltuk által is a mindennapiság fölébe kellett a művészet teremtményeinek emelkedniök. E törekvés hatása alatt a Madonnák és női szentek, kik a Perugino és Gian Bellini képein még csinos arcú és egészséges umbriai parasztasszonyok, vagy velencei halászleányok, Ráfael vásznain a keresztény erény sugárzó lelki tisztaságát a pogányság testi tökélyének minden bájával egyesítő női és anyai ideálokká alakulnak át. (203. kép.) Donatellonak és Verrocchionak a serdülő kor fejletlen szögletességét híven ábrázoló Dávidja helyett megjelenik a Michel-Angelo ruganyos idomú ifjú óriása. (204. kép.) Az apostolok ennek az új művészetnek a világában élemedett



204. kép. Michel-Angelo: Dávid.
(Firenze, Galleria antica e moderna.)

herosok benyomását teszik, a Giotto fecskeszerűen röpködő ájtatos angyalai göndörhajú, mosolygó arcú puttókká változnak, Keresztelő Szent Jánosnak olykor szinte Bacchusszerűen életerővel teljes a megjelenése, Krisztus pedig egy

205. kép. Correggio: Szt. Jeromos Madonnája. (Parmai képtár.)

szelidebb lelkületű Juppiterként, szellemének fönségét megjelenésében is kifejező férfialakot nyer. Mindenütt megfigyelhető az átmenet «a finomról az erősre, a kicsinyesről a nagyszerűre, a szögletesről a kerekre, a soványról a teltre, az aszkétaságról az érzékiesre vagy hősiesre»; (C. Justi.). A hosszú és nyulánk alakok «csúcsíves rithmusa», mely a képet mintegy láthatatlan pillérekkel függélye-

sen tagolta, kerekded hullámvonalakba folyik össze. (Muther. — 205. kép.) És mintha ez a változás az életet is áthatná, ugyanakkor látjuk a Quattrocento testhez simuló, állig begombolt öltözéke helyett megjelenni a mellen kivágott, duzzadó ujjú, bő redőzetű ruházatokat, a magas, szűk sipkát, széles, nagy, tolldíszes föveg váltja föl s az addg borotvált állat hullámokban leomló szakáll födi el.

Az erőtől duzzadó, tökéletes idomok, az elbűvölő vagy megragadó szépség, a hódolatot parancsoló fenség szinte elengedhetetlen kellékeivé lesznek az ábrázolandó alakoknak az új korszak művészetében, mely szívesen népesíti be műveit az angyal-puttók gömbölyű alakjaival, de gondosan kerüli a serdületlen, vagy kortól elaszott testek föltüntetését. Úgy hogy — az Eugen Müntz szavai szerint — a Cinquecento művészeire nézve a valóságban kinálkozó modell végre is csak egy kezdetleges vázlat jelentőségével bír, melyet nekik kellett kiegészíteniök, megszépíteniök, eszményesíteniök, mert rájok nézve «az élet csak annyiban bírt értékkel, amennyiben szépséggel párosult.»

II. LIONARDO ÉS A LOMBARDIAI MŰVÉSZET.

«Néha természetfölötti módon, szinte mértéktelenül halmozódnak össze egyetlen emberben a testi szépség s a lelki és szellemi kitünőség, hogy bárhová fordul, bármit tesz az ilyen ember, minden cselekedete isteninek tűnik föl, mindenkit túlhalad s szembetünővé lesz, hogy adományai Istentől valók, nem emberi ügyességgel szerzettek. Ez volt látható Lionardo da Vinci-ben, kinek híre annyira terjedt, hogy nemcsak saját korában tartották becsben, hanem halála után, az utókor szemében még sokkal dicsőbbnek tünt föl.»

Így írt Lionardóról a Michel-Angelo tanítványa s az olasz renaissance művészetének krónikása: Giorgio Vasari a XVI. század közepén, néhány évtizeddel a dicsőített mester halála után. A Lionardo alakját azóta a művészettörténeti kutatás nem hozta közelebb hozzánk, csak még jobban eltávolította, még talányszerűbbé tette, mert az életére vonatkozó s már Vasaritól följegyzett legendák és anekdoták legnagyobb részének valószínűségét lerontotta, a neki tulajdonított s megmaradt műveknek pedig egy egész sorozatára rábizonyította, hogy azok tanítványaitól vagy követőitől, de nem tőle magától valók. A Lionardo nagyságát azonban semmi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy ismert befejezett művei számának kevesbedése semmivel sem szállította le az ő jelentőségét az utókor szemében.

Lionardo külső élettörténetének nevezetesebb adatai meglehetős biztossággal vannak megállapítva. Tudjuk, hogy 1452-ben született a Firenze uralmi területéhez tartozott s Empoli mellett az Arno völgyében fekvő *Vinci* helységben, melytől nevét kapta. Természetes fia volt Messer Pierónak, a firenzei Signoria jegyzőjének, akinek három házasságából sok törvényes gyermeke is származott, kikkel Lionardo hosszú időn át folytatott örökségi pereket, végül azonban még ő hagyta rájok vagyona egy részét. Valószínűleg már 16 éves korában lett

Andrea del Verrocchionak tanítványa s 20 éves korában lépett be a firenzei festők céhébe, de vagyonos ember létére nemcsak megrendelésszerű festői munkával, hanem tudományos búvárlatokkal és kisérletekkel is foglalkozott már ifjú korában. Művészi fejlődésére Verrocchión kívül a Luca della Robbia és Desiderio da Settignano domborművei s talán tanulótársának, Botticelli-nek képei is

206. kép. Lionardo da Vinci föltételezett arcképe; állítólag saját műve. (Firenze, Uffizi-képtár.)

lehettek hatással ebben az időben. Némelyek valószínűnek tartják, hogy fiatalkorában nagy utazásokat tett a Keleten, sőt Egyiptomban és Kis-Ázsiában a szultán szolgálatában is állott volna;* bizonyos, hogy 1480-ban Rómában fordult meg s azután lépett előbb levélbeli, majd 1482-ben személyes érintkezésbe a

* Ezt a föltevést R. Muther fejezi ki: Leonardo da Vinci (Die Kunst, IX.) c. munkája 3. lapján.

ravasz és nagyravágyó, de magas műveltségű s a művészetet kedvelő Lodovico Sforzával, ki akkor még csak gyámi és helytartói címen, de korlátlan hatalommal gyakorolta az uralmat Milanóban. Lodovico őt állandó szolgálatába fogadta s a legkülönbözőbb fejedelmi megbízásokkal foglalkoztatta. Kevés félbeszakítással a század végeig Milanóban tartózkodott a mester, művészetének, tanulmányainak élve a fejedelmi udvar mellett, tanítványokat is gyüjtve maga köré, míg nem a franciák második betörése s a Sforzák bukása őt a szűkebb hazájába, Firenzébe való visszatérésre kényszerítette. Ezentúl Lionardo nyugtalan vándoréletet élt néhány évig s valószínűleg nagyobb utazásokat is tett. A XVI. század legelején Firenzében összekerül a nála sokkal ifjabb MICHEL-ANGELO-val, de a két lángelme eltaszítja egymást; ismeretes úgynevezett művészi versenyök a kormánypalota részére megrendelt csataképekkel, amely annyiban nem volt versenynek nevezhető, amennyiben mindkettőnek más-más, bár hasonló föladat jutott. Lionardo X. Leó idejében elment ismét Rómába, s fényes kisérettel jelent meg a pápai udvarnál is; azonban a művészetért rajongó Leó és az új művészet megteremtésében Michel-Angelót és Ráfaelt is megelőző Lionardo nem értették meg egymást; római időzése a művészetre nézve úgyszólván nyomtalan maradt. Csakhamar visszatért Milanóba, melynek francia uralmával időközben teljesen megbarátkozott, úgy, hogy mikor a paviai csatavesztés a franciákat kiszorította Itália földjéről, Lionardo, a lovagias I. Ferenc király hívását követve, mint az ő udvari embere s mondhatni barátja, Franciaországba költözött s hű társai, MELZI és SALAI (Salaino) körében az Amboise melletti Cloux várában töltötte élete végnapjait, ott is halt meg 1519-ben, 67 éves korában. (206. kép.)

Ez a hányatott és változatos élet azonban alig ad fogalmat annak a tevékenységnek sokoldalúságáról és becséről, mely azt megtöltötte. Lionardóban tetőződik az olasz renaissance szellemi univerzalitása, kimutatva minden fény-, de egyúttal minden árnyoldalait is. Hogy a testi ügyességek mindenikében kitünő volt, azt elhihetjük kortársainak; hogy valamennyi művészetben és tudományban otthonosnak érezte magát, azt legalább nagy részben igazolják hátrahagyott munkái, jegyzetei, s az elpusztult alkotásaira vonatkozó följegyzések, melyek összevéve ép oly mértékben keltenek csodálatot tehetségei és munkabírása iránt, mint sajnálatot a fölött, hogy a mester szellemi erejét annyira szétforgácsolta. Egyébiránt az, hogy Lionardo a festészet mellett szobrászattal és építészettel is foglalkozott, hogy rögtönző költő is volt és zenész, sőt hangszer-föltaláló, hogy olykor, a hatalmasok mulattatására tréfás mesterségeket és szinpadi látványosságokat is eszelt ki, hogy a mennyiségtan és mechanika, a földrajz és csillagászat, a fizika, természetrajz és anatómia területeit felölelő szerkesztéseivel, megfigyeléseivel és búvárlataival* megközelítette azokat az igazságokat, melyeket a mai emberiség az egy évszázaddal később élt verulami Bacon fölfedezéseinek tulajdonít, magában véve még mind nem magyarázná meg azt, hogy megrendelői a

* Ezeket legnagyobb részben a milanói Biblioteca Ambrosiana «Codice Atlantico»-ja tartalmazza.

legritkább esetekben lehettek megelégedve vele, mert — mint Vasari is beismeri — «számtalan dologhoz fogott hozzá, de soha semmit be nem végzett». Ennek a jelenségnek oka az ő sajátságos, rejtelmes, szövevényes természetében keresendő. Lionardo épenséggel nem volt hanyagnak, gondatlannak, fölületesnek mondható, vagy kitartás hiányával vádolható. Azonban benne a művész a tudóssal volt folytonos küzdelemben; őt is «az út a tökély felé, az önmagával való elégedetlenségek egész során vitte keresztül»; (W. Pater) nála is — mint Petrarcánál — «a munkát hátráltatta annak vágya». Ő az emberben, úgy mint a külső természetben csak a még megoldatlan problémákat látta, őt csak azok vonzották, képzeletét, tetterejét csak azok ingerelték; amint egyszer megtalálta a megoldást, beérte annak puszta jelzésével, a teljes kivitelt már nem tekintette a maga föladatának. Ő nem arra érezte magát hivatottnak, hogy megrendelői megelégedésére és gyönyörködtetésére dolgozzék, hanem arra, hogy követőit megtanítsa oly dolgokra, miket az ő éles szeme látott meg, az ő művészi érzése érzett meg, az ő roppant képessége tett lehetővé.

Ezt a feladatát pedig teljesen megoldotta. Kevés kész műveinek is nagy része sajátságos balvégzet áldozatává lett; egyetlen nagy szobormüve, az az óriási ló, mely a Francesco Sforza ércalakját lett volna hordozandó, s melynek agyagmintája 1498-ban készen volt, ennek az agyagmintának későbbi elpusztulása következtében soha létre nem jött, csak hozzávaló rajzokat ismerünk, melyeknek egy része talán nem is a Sforza, hanem a Trivulzio később tervezett szobrára vonatkozik.* Az Anghiari melletti csatának egy jelenetét, egy zászlóért folyó lovasküzdelmet ábrázoló s kora művészeinek valóságos iskolául szolgált képének mind a firenzei Signoria termének falára festett részlete, mind kartonja elveszett, csak Rubens állítólagos másolatából bírunk róla fogalommal. Legnagyobb és leghíresebb műve a milanói «utolsó vacsora», teljesen megromlott, egyéb képein is az ő saját keze munkáját erősen elhomályosította az idő s okmányokból tudomásunk van több műve létezéséről, mely nyomtalanul eltünt. De az ő művészi munkásságának annyira fogyatékos hagyománya, kiegészítve csodálatos tökélyű rajzaival, könyveiben hátrahagyott futólagos vázlataival és irott utasításaival, mégis az egész újkori képzőművészet kincsesbányája lett. Belőle tanult nemcsak az a lombardiai iskola, mely egészen az ő nyomain haladt, sőt nagy részben az ő utánzásából élt; nemcsak Dürer és Holbein s azok a németalföldiek, akik a XVI. század közepén éjszaki Olaszországban képezték magukat s a Lionardo tanítását hazájukba átplántálták. Nemcsak Sodoma, akinek művészetében a Ráfael hatása soha el nem homályosíthatta a milanói mester befolyását; nemcsak Andrea del Sarto és különösen Correggio, aki — bár kétes, vajjon valaha személyes érintkezésben állott-e a nála sokkal idősebb mesterrel — az ő közvetetlen szellemi utódjának tekinthető, hanem tanult belőle — mint látni fogjuk — Ráfael, sőt, talán akaratlanul, a Lionardo iránt oly ellenséges indulatot tanusított Michel-Angelo is.

* Ilyennek tekinthető a budapesti Szépművészeti Múzeum egy Lionardo-kézrajza is.

Lionardo első firenzei korszakának képei még egészen a Quattrocento formáiban mozognak s csak a részletek behatóbb vizsgálata árulja el későbbi irányának kezdeteit. Ide tartozik az angyalalak, melyet VERROCCHIO-nak Jézus keresztelését ábrázoló firenzei képén (Galleria antica e moderna) eddig neki tulajdonítottak. Ide tartozik két, csupán aláfestett képe: a vatikáni képtár önmagát kínzó Szent Jeromosa és a firenzei Uffizi-képtárban látható Epiphania (a három király imádása). Az «Angyali üdvözlet» képére nézve kétes, vajjon a firenzei (Uffizi) vagy a louvre-beli, párizsi tekintendő-e az igazinak? úgyszintén nem minden kétségen fölül áll a bécsi Lichtenstein-galleria női képmása, melyen leginkább a hangulatos tájképháttér vall rá a Lionardo szerzőségére.

Mikor a firenzei mester 30 éves korában Milanóba jött, ott már egy tekintélyes festőiskolát talált, mely részint a padovainak, vagyis MANTEGNÁ-nak, részint az umbriainak befolyása alatt fejlődött addig s valószínűleg a velenceiekkel is összeköttetésben állott.

Az ő első tartózkodásával körülbelül egyidejűleg működött Lombardiában a nálánál valamivel idősebb urbinoi DONATO D'ANGELO LAZZARI, (1444—1514.) ki BRAMANTE név alatt az olasz renaissance-építészet legragyogóbb alakjává lett s ki ép úgy átalakította Lombardiában az építészetet, mint Lionardo a festészetet; miután azonban ő tudvalevőleg a PIERO DELLA FRANCESCA umbriai iskolájából mint festő került ki, kétségtelen, hogy Milanóban mint ilyen is szerepelt és az ottani festészet fejlődésében érvényesítette befolyását. A neki tulajdonítható festmények tekintetében nehéz eligazodnunk; a milanoi Brera-múzeumnak sikerült megszereznie egy sorozat freskót, melyek meglehetős bizonyossággal mondhatók a Bramante műveinek s erősen emlékeztetnek a MANTEGNA s MELOZZO DA FORLI, kevésbé a SANTI és SIGNORELLI modorára,* a milanói nagy Castellóban pedig újabban fedeztek föl neki tulajdonítható, részben ornamentális, részben allegóriai, erősen megrongált falfestéseket.

A milanói festőiskola legtekintélyesebb képviselője a Lionardo odajöttekor VINCENZO FOPPA (meghalt 1515 táján) volt, ki még egészen a Quattrocentoé; tanítványai közül legjelentékenyebb AMBROGIO DA FOSSANO, művészi nevén BORGOGNONE vagy Bergognone (1481—1522 között működött). Ez a Bramante és Lionardo föllépése után is híve maradt a régibb iránynak, bár későbbi képeinek tanúsága szerint a firenzei mester némi hatással mégis volt reá. Egy Krisztus siratását ábrázoló korai, s ezért még inkább Foppától való függését mutató s művészi egyéniségére kevéssé jellemző képe országos képtárunkban látható.**

Inkább az átalakítás hivatásával mintsem az átalakulás veszélyével kezdte meg Lionardo munkásságát Milanóban, melynek első kész termékeül valószínűleg azt a Louvre-ban látható arcképet tekinthetjük, melyet, miután a hagyomány szerint bizonyos Feron nejét, I. Ferenc francia király állítólagos kedvesét ábrázolja, a

* E freskók ismertetése a Rivista d'Italia 1901 novemberi füzetében Alb. Avena cikkében.
** A képtár leíró lajstromában 112/65. szám. Előbb németalföldi képnek tartották.

«Belle Feronniere» neve alatt ismerünk.* Ez a képmás még a formáknak inkább plasztikai, mint festői mintázásával, a helyi színeknek közvetítés nélkül egymás mellé rakásával s a kezek elhagyásával a Lionardo kezdetleges idejének tanúja, de a lélek megszólaltatásának művészetével, az arc lebilincselő kifejezésével már egészen méltó a mesterhez.

A milanói első tartózkodás idejéről — eltekintve a létre nem jött lovasszobor vajúdásaitól — nem tudunk számot adni; a század végéveiben készülhetett el a Madonna delle Grazie kolostor étterme számára megrendelt nagy falkép, a «Cenacolo» (utolsó vacsora), amely joggal nevezhető a «teljessé lett renaissance első remekművének.» (Symonds) s mint ilyen, mondhatjuk, hogy megnyitja a Cinquecentot. A mindig kisérletező Lionardo a freskó-festés anyagául itt enyves színek helyett állítólag olajfestékeket használt, melyek kevésbé tartósaknak bizonyultak, s a fal is, melyre a képet festette, rossz anyagból lehetett épitve; ezekhez az eredendő bajokhoz külső káros behatások is járulhattak s az igy megrongált festményt azután végkép tönkretették az elhibázott javítások és átfestések. Legújabban állítólag sikerrel restaurálták e művet; a róla készült metszetek közül a Morghen Ráfaelé van általában legjobbnak elismerve. (XVIII*a*) tábla.)

Lionardo már az «Utolsó vacsora» képének általános szerkesztésénél is, eltérve eredeti tervétől, melyet néhány rajza mutat, teljesen szakított az addigi hagyománnyal; az áruló Judást nem ültette külön helyre, Jánost nem ábrázolta az üdvözítő ölében elalvóként; képét nem rakta teli a figyelmet a jelenettől magától elvonó részletekkel; a vacsoráló társaság együttléte se szertartásos, se közönyös, se kedélyes benyomást nem tesz, mint a Quattrocento képein. Ő az egész szerkesztést egyetlen gondolat kifejezőjévé teszi: Jézus a világmegváltás küldetésének tragikus fordulatát adja hírül hiveinek: «Egyiketek elárul engem!» Az e szóban rejlő csalódás és fájdalom keserűségét, enyhítve az Isten akaratában való megnyugvás fönségétől, fejezi ki a Megváltó mozdulata és arca; e szó szivrázó hatása futja át delejes folyamként az összes jelenlevőket, mindegyikben természetének, korának, vérmérsékének, lelkiismeretének megfelelő önfeledt kitörését az érzelmeknek idézve elő. Judást megsemmisíti, Andrást, az idősb Jakabot megrémíti, a kést ragadó Pétert elszánt dühre ingerli. Tamásban gyanakodó kételyeket kelt e szó; hallattára Máté heves mozdulattal mintegy segélyt, tanácsot kér az öregebbektől, Fülöp rajongva tárja fel szive tisztaságát mesterének; Bertalan, az ifjabb Jakab megdöbbenve leskelődni, kutatni látszanak, Tádét ijedelem és bosszúság fogja el, míg Simon az aggkor gyámoltalanságával néz szembe fölhevült társaival s csak János hagyja a Megváltóéval összeolvadó lelke nyugalmával lezajlani maga körül a drámát.**

* Újabban Muther (id. m. 13. l.) vonja kétségbe, hogy a Belle Feronniere a Lionardo műve volna s azt Boltraffionnak tulajdonítja.

** Általánosan el van fogadva az apostolok következő megnevezése: (balról jobbra haladva sorban) Bertalan, ifj. Jakab, András, Judás, Péter, János, — Jézus, — Tamás, id. Jakab, Fülöp, Máté, Tádé, Simon.

Az érzelmeknek arcvonásokban és mozdulatokban való kifejezését soha Lionardo előtti festők ily tökélyre nem vitték; ő az első, ki korlátlan szabadsággal s egész öntudatosan uralkodik a kifejezés ez eszközei fölött. Legszembetünőbben mutatja ezt a kezek megfestése. Lionardo itt már ujító mindenben: a kerekded és lágy formáknak az egyenesek és szögletesek helyére léptetésében, a hajzat, a redőzet újnemű, valószerűbb, festőibb kezelésében; de legnagyobb ujító a művészi kifejezés körében a kezeknek szánt szerep tekintetében. Az ábrázolt tizenhárom személy kezei közül egyetlenegy van elfödve, huszonöt látható és magyarázza oly világosan az alakok lelki állapotát, hogy a cselekményt szinte megérthetőnek kell tartanunk arra nézve is, ki a kezeket a fejek nélkül látja. A kezek e nagy szerepében kétségkívül számítás rejlik, mint ahogy tervszerűen át van gondolva és ki van számítva e képen minden: a háttér nyugodt hatása az előtérben lüktető élet ellentéteül, a falak perspektivai eltávolítása, a fény és árnyék elosztása, az alakok hármas összecsoportosítása s e hármas csoportok egymásba kapcsolása. De igaza van Burckhardtnak: «épen az isteni ebben a képben, hogy mindaz, ami föltételeken alapul, föltétlennek és szükségszerűnek tűnik föl rajta.»

Az «utolsó vacsora» az egyedüli a Lionardo mesterkorából való híresebb és hitelesnek tekinthető kész képek közül, mely még olasz földön van; a többi mind külföldre vándorolt s közülük legtöbb a Louvre gyüjteményében látható és részben még a művész királyi pártfogójának, I. Ferencnek szerzeményéből való. Itt, a «Salon carré»-ban függ a «Szent-Anna harmadmagával», (Mettertia); e kép alapgondolata és csoportosítása, mely az utánzások egész sorozatának adott létet, kétségtelenül rávall Lionardora s keletkezése rajzaiban is kimutatható. Itt már megjelenni látjuk a Lionardo női ideálját is: azokat az erőteljesen kifejlett alakokat, melyeknek mégis minden íze gyöngéd nőiség, finom érzékenység és simulékony lágyság (morbidezza). És ennek a gyöngéd lágyságnak a kifejezésére Lionardo megtalálta a vonalnak, a színeknek, a világításnak olyan kezelését, amely minden határt fölold: föloldja nemcsak a formáknak, a színeknek, a fénynek és árnyéknak körvonalait, hanem föloldja az érzékelés és a megérzés, a szem és a szív birodalmának határait is, s ezzel észrevétlenül vezet be alakjai lelki világának olyan mélyeibe és olyan misztériumaiba, melyeket az őt megelőző festészetnek még csak megsejtetni sem volt hatalmában. Lionardo emellett még két problémát oldott meg e művében: először hozott igazi vidámságot egy szent képbe — amely nyomon azután legvirtuózabb követőjévé Correggio lett, — és ez szakítás volt ugyan a szigorúan egyházias hagyománnyal, de nem szükségszerű megtagadása a vallásos gondolatnak; továbbá: igyekezett a két nő és a gyermek gondos tanulmányra alapított csoportosításával, s még egy játékul szolgáló állat bevonásával is, mennél szűkebb téren mennél több mozgást összpontosítani, ami kétségkívül a benyomás erejének arányos fokozásával jár együtt. (207. kép.)

Az a festői lágyság és gyöngédség, melyet az olasz művészeti nyelv a «morbidezza» nevével jelöl meg s az a füstszerű félhomály, melybe a körvonalak

és színhatárok olvadnak s melyet «Sfumato»-nak nevezünk, a Lionardo képeinek egy másikán is ép oly csodás művészettel van elénk állítva; ez a híres «Mona Lisa» (Madonna Lisa), más néven Gioconda, melyet joggal tartanak az

207. kép. Lionardo da Vinci: Szt. Anna harmadmagával. (Párizs, Louvre.)

arcképfestés koronájának. (202. kép.) A kép Francesco del Giocondo firenzei polgár nejét ábrázolja s már Vasari kifogyhatatlan minden egyes részletének magasztalásában és az ő elragadtatását — bár a festmény romlás és átfestés által sokat szenvedett — a mai kor is osztani kénytelen. Az ábrázolt alak öltözéke, a szemöldök teljes hiánya, a felfésült hajzattól egész magasságában szabadon tartott homlok

— «la fronte superba» — a Quattrocento ismert olasz nőtipusát mutatja; de minő finomságokat tár fel a kivitel az előző kor arcképeivel szemben! Lionardo már a vonalat is érzéssel kezeli, annál inkább a színeket, a fényhatásokat, az árnyékolást; a csodálatosan megfestett, gyönyörű kezek legjobban megóva maradtak a romlástól, de az egész képen még mai állapotában is megvan a színek átlátszóságának és zománcának bája s az az életteljesség, mely szinte az «üterek lüktetését» láttatja. A rajta elömlő hangulat az arc rejtélyes mosolyából látszik kiáradni; az olvadékony színek melancholiája, az előtér félhomálya, a háttér messze távolában elterülő regényes vidék is álomszerűen hatnak a nézőre, de még inkább az a talányszerű, bizonytalan, lappangó mosoly, mely a szemeken s a szájon végigvonul, mint «egy elsurranó szellő», mely a víz tükrét gyöngéden fodrozza, mialatt «annak átlátszó mélyében rejtélyes növényzet ismeretlen csodáit látjuk». (Wölflin, Taine).

Ennek a csodálatos arcképnek a tájékháttere egyik legjellemzőbb próbája a Lionardo újszerű tájképfestésének is. Ő talán az első művész, ki az emberen kívüli természeti jelenségeknek, különösen a növényeknek külön tanulmányokat is szentel s mégis az első, ki tájképeinek lényegét merészen fantáziájából alkotja meg s azoknak, alakjai lelkületével egyező hangulatot tud adni. Itt is a dolomit-szerű meredek és szakadozott bércek, a kigyózó út, a rejtélyesen csillogó víz fölött boltozó híd, mintegy ködös homályon át nézve jelennek meg; a természet ép oly káprázatos és rejtelmes, mint a beléhelyezett alak.

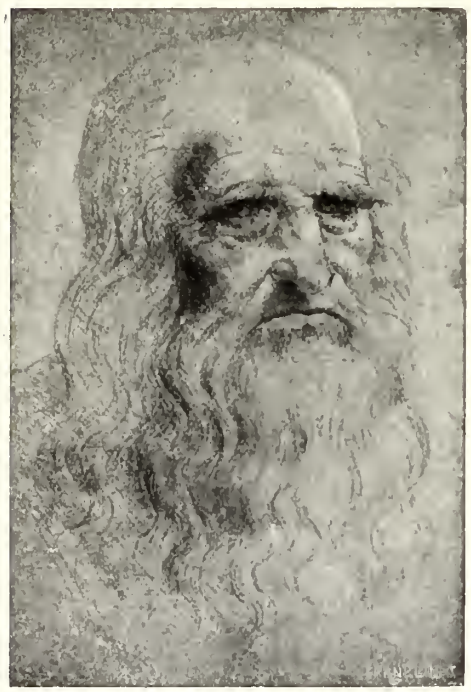
Lionardo egynémely későbbi alkotásában a fény és sötétség (chiaro e scuro) egymásra hatásának és összeolvadásának problémáit megoldásuknak még előrehaladottabb fokán látjuk, mint a Giocondán; ilyenek a «Sziklák közötti Szűz Mária» (La Vierge aux rochers) és az ifjú keresztelő Szent János képei. Mindkettőt a Louvre-ban látjuk szerepelni, de az előbbire nézve mind valószínűbbnek tűnik föl, hogy annak két ismeretes példánya közül a londoni National-Galleryben levő az eredeti, a mester alkotása s a nem épen előnyös eltéréseket mutató párizsi annak egy milanói tanítványtól eredő másolata.* Ez a kompozició úgyszólván megkoronázása a Quattrocento mindama művészi gondolatának, mely a Szűzanya, a gyermek Jézus s a játszótársként szereplő előhirnök: Keresztelő Szt. János együttélése körül keletkezett. Egészen az előtérbe hozza azokat a dolomit-bérceket, melyek a Lionardo s utánzói képeinek kedvelt hátteréül szolgálnak s azok mély homályú barlangjába helyezi Mária, a gyermekek s egy védő angyal kedves csoportját, miközben ennek összeállításába, különösen a két gyermek helyzetébe és nézésébe mély szimbolikát visz belé.

Kevesebb bensőség nyilvánul a Keresztelő Szent János louvrei képén, melyen az életvidor arc inkább mithologiai alakot sejtet; a mű azonban érdekes merész fényhatásaival, melyek már a CORREGGIO chiaroscurojának előhirnökei

* Müller-Walde: Leonardo da Vinci, 115. Ezzel ellentétben Frizzoni (A proposito d'un prototipo di Leonardo da Vinci, Perseveranza 1902.) azt igyekszik kimutatni, hogy a Louvre képe az eredeti s a londoni másolat, mely Ambrogio di Predistől ered.

és a kissé nőies mezítelen test plasztikájával, mely Lionardot, ki inkább a lelki élet búvára volt, ritkábban foglalkoztatta, mint a későbbi cinquecentistákat.

A többi, Lionardo neve alatt szereplő festményeknek mindegyikéhez hitelesség tekintetében több-kevesebb kétely fér; így a szentpétervári Ermitage világhírű «Szent Család»-jához is, melyet újabban a mester egyik jeles milanói tanítványa, CESARE DA SESTO művének ismertek föl. E kép Madonnájának arca, keze s a Bambino (gyermek Jézus) mozdulata kimondhatatlan, igazán «lionardeszk» varázst sugároz, s ezért valószínű, hogy úgy ennél, mint talán több más képnél is oly művel van dolgunk, melynek kompoziciója, rajza a mestertől ered, kivitelét azonban tanítványaira bízta s emellett meg nem állhatta, hogy kedvelt eszméinek hívebb kifejezése érdekében egyes részleteket maga meg ne fessen, vagy ki ne javítson. Alighanem ilyen értelemben tekinthető csak Lionardo-képnek a müncheni «Madonna a szegfűvel» is, és a pétervári Ermitageban a mester neve alatt szereplő, gyermekét keblén tápláló «Madonna della Casa Litta». Nehéz eligazodni a Krisztus föltámadását ábrázoló, erősen megrongált berlini kép tekintetében, melynek két előtéri alakja — Szent Lénárt és Szent Lucia — a Lionardo szellemét lehelik, míg a föltámadó Üdvözítő főalakja sokkal gyarlóbb kezek alkotásának látszik. Önarcképét is Lionardo valószínűleg csak a turini királyi könyvtárban és a milanoi Biblioteca Ambrosianában őrzött rajzaiban hagyta ránk, míg az Uffizibeli jól ismert arckép (206. kép) az ő képmásának elfogadható ugyan, de saját festményének semmiesetre sem.



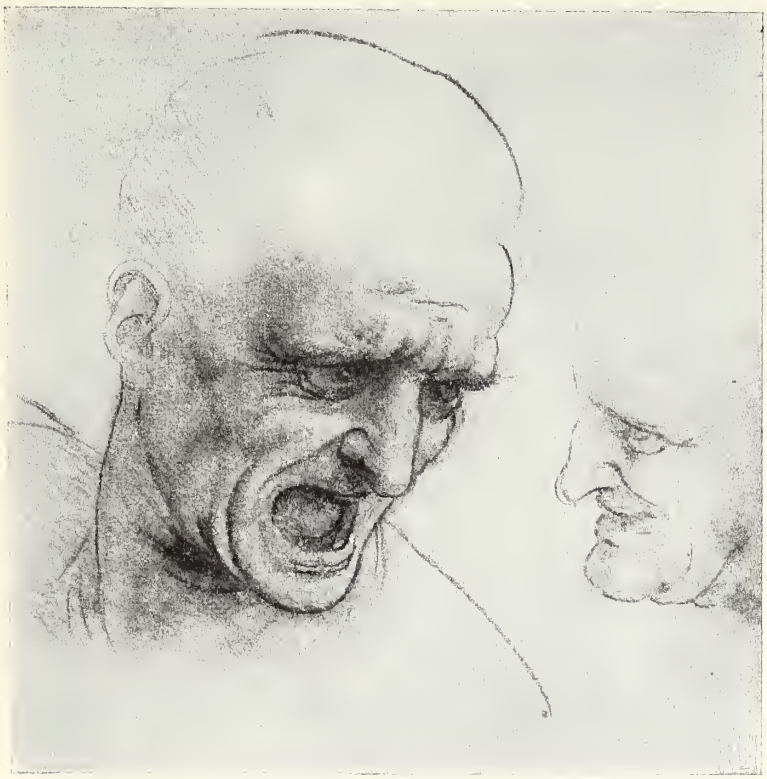
208. kép. LIONARDO DA VINCI: Aggastyánfej. (Torino, kir. képtár.)

Eugen Müntz sajnálatosnak tartja, hogy a mester nem fejtett ki nagyobb tevékenységet a szobrászat terén, melyen talán hivatva lett volna a Verrocchio irányának tovább fejlesztésével ellensúlyozni a Michel-Angelo egyoldalú befolyását a Cinquecento plasztikai művészetében. Megkezdett nagy lovasszobráról ma biztos képet nem alkothatunk magunknak s szobrászi tehetségének alig bírjuk valami hiteles próbáját; neki tulajdonítják újabban a londoni Kensington-múzeum egy, a viszály allegóriáját ábrázoló vázlatszerű, de érdekes stucco-domborművét* és soká az ő neve alatt szerepelt az a lendületes, de erősen stilizált márvány-relief,

* Müller-Walde id. műv. leírása (151. l.) és reprodukciója.

a Scipio-fej, mely most a Louvre tulajdona s élénken emlékeztet a mester egy londoni kézrajzára. Legújabban sok vita folyt a berlini Kaiser Friedrich-múzeum részére megszerzett, Flórát ábrázoló viasz-mellszobor körül, melyet nehányan XIX. századbeli utánzásnak tartanak ugyan, de mely a Lionardo női szépségtípusának csakugyan teljesen megfelel.*

A Milanóban állítólag a Lionardo vezetése alatt létesült «művészeti akadémiá»-ra nézve nélkülözünk minden közelebbi adatot; de akár adott ő közve-



209. kép. Lionardo da Vinci: Tanulmány.
(Rajz a budapesti Szépművészeti Múzeumban.)

tetlen tanítást egyes művésznövendékeknek, akár nem, tanítója lett ő sokaknak, és pedig nemcsak festményei által, hanem kiváló mértékben rajzaival is, melyek csodálandó tökélyét mutatják a rajzolás technikájának, a legegyszerűbb eszközökkel való jellemzés, kifejezés, eszmerögzítés művészetének. Emellett rajzai — melyekből néhány becses példányt Szépművészeti Múzeumunk is bír** — még

* Lásd W. Bode fejtegetéseit a Jahrbücher für d. preuss. Kunstsammlungen 1909-iki utolsó füzetében.

** Lionardónak a magyar Szépművészeti Múzeumban levő érdekes kézrajzaira nézve l. Lederer Sándor cikkét a Művészet 1907. évfolyama 315. s a köv. lapjain.

megbecsülhetetlen magyarázói és útmutatói is a művészi tanulmány és alkotás minden stádiumának és elemének. Mutatják, mily gonddal kereste föl s mily ügyességgel rögzítette meg a legkülönbözőbb egyéni vonások és lelkiállapotok megnyilatkozásait az arcizmok játékában, a tekintetben, a helyzetekben és kézmozdulatokban. (208. és 209. kép.)

Lionardo egyébiránt — mint oly ember, aki a művészet terén sem tagadhatta meg a tudóst, — az elveket, melyeket festői munkásságában követett, megpróbálta írásba is foglalni s ez az irott tanítása «Libro di Pittura» cím alatt bár töredékesen s nem minden részében megbízható szöveggel, átszállott a mi korunkra és érdekes kiegészitéseül szolgál művészettörténeti szempontból is Lionardo egyénisége, iránya, működése megismerésének. Ez a könyv ma is megszívlelendő igazságokat tartalmaz a természet gondos és beható tanulmányozásának s különösen az anatomiai ismereteknek szükségességéről. Benne van majdnem az egész művészeti anatomia, az akkor ismert természettan nagy része, így különösen a színisme s az optika, sőt sok természetrajzi részlet is; de e könyv egyúttal megvilágítja azt a lejtőt is, mely a renaissance művészetét a hanyatlásba vitte; mert benne a mester nemcsak a technikára, hanem a képszerkesztésre s a művészi felfogásra nézve is oly részletes és határozott utasitásokat ad a festőknek, hogy azoknak követése — Lionardo saját alapgondolata ellenére — szükségkép modorosságra kárhoztatta őket.

* * *

Amint elmondhatjuk, hogy a Lionardo művészi egyénisége inkább Milanóban mint Firenzében fejlődött ki, ép oly igaz, hogy tulajdonképeni iskolát csak Észak-Olaszországban alapitott, helyesebben: Milanóban, mert a szálak, melyek őt például Correggióhoz fűzik, valószinűleg szintén milanói működésében keresendők.

Az ő milanói tanitványai gyanánt rendesen Boltraffiot, Salainot, Oggionot és Cesare da Sestot szokták megnevezni, akiknek szoboralakját is odaállitották a mult században a milanói Piazza della Scalán emelt Lionardo-szobor talapzatára; ezekhez szoktuk sorolni, mint szintén a mester legszorosabb értelemben vett követőit Giampetrinot, Andrea Solariot és az inkább működővelő, mint művész Francesco Melzit. A Lionardo milanói követőinek legtöbbjét már tehetségének középszerű volta is megakadályozta abban, hogy nagyobb önállóságra téve szert, némileg eltérjen a mester irányától; mint Symonds találóan mondja róluk, mesterök modorában vesztették el és találták meg egyéni jellegöket.

Giovanni Antonio Beltraffio (máskép Boltraffio, 1467—1516) gazdag nemes családból való volt s tisztán kedvtelésből lett festővé; művészi tanulmányait nem Lionardonál kezdte, de amint egyszer ennek a mesternek az irányához szegődött, egészen átengedte magát az ő hatásának s valamennyi tanitványa közül leginkább tudta őt a felfogás emelkedettségében is megközelíteni, ami megmagyarázhatóvá teszi azt, hogy oly sok képre nézve támadt kétely,

vajjon Beltraffionak, vagy mesterének tulajdonítható-e? A budapesti országos képtár szép, sötét hátterű s kissé hideg színezésű Madonna-képe, mely szintén mint a Lionardo műve szerepelt ezelőtt, most a Beltraffio egyik legjelesebb művének van elismerve. (210. kép.) *

210. kép. Boltraffio: Madonna. (Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

Kevésbé maradt rabja a mester varázsának Cesare da Sesto, (körülbelül 1480—1523) aki, miután előbb Firenzében és Sienában tanult, buzgó és jeles tanítványa lett Lionardónak, utóbb azonban Rómába menvén, ott Ráfael befolyása

* Leíró lajstrom 115/52. szám. Valószínű, hogy e képre eredetileg egy virágot tervezett a művész, mely után a kis Jézus kezét kinyujtja.

alá került. Legjelentősebbek freskói és egy nagy oltárképe, melyeken az alakok a Ráfael rajzának befolyására vallanak, a színek lágy, gyöngéd zománca azonban egészen lionardeszk, bár néha édeskéssé lesz. Budapesti képtárunkban levő «Szent Család»-ja, melyet Lermolieff is kiemel, újabban másolatnak van elismerve.*

Némileg hasonló volt a pályafutása Lionardo egy másik, tehetségre valamennyinél nagyobb tanítványának, SODOMÁnak, (Antonio Bazzi) kivel nem mint lombardiai, hanem inkább mint sienai és római festővel fogunk megismerkedni.

Lionardo utánzásában érte el legtöbb sikerét GIAMPETRINO, (Giovanni Pietro Ricci, Pedrini 1510—1530 körül) kitől képtárunkban egy, némileg paviai oltárképére emlékeztető szép Madonnakép látható;** újabban a szentpétervári híres, — előbb Lionardónak, majd Luininak vagy Solariónak tulajdonított — «Colombina», egy jázmin-virágot tartó bájos női tanulmány-alak szerzőjéül van elismerve

Önállóbb szellem volt ANDREA SOLARIO, (1495—1515 közt működött) ki bátyjával együtt már fiatal korában Velencében időzvén, művészetében később a Lionardo iránya velencei elemekkel, sőt némi flamand hatás nyomaival vegyült. Művészi technika dolgában legjobb mestere a lombard iskolának, ki nagy tevékenységét Franciaországra is kiterjesztette; valószínűleg francia földön készült az a zöld vánkosról nevezett szép Madonna-képe is, mely most a Louvreban látható s úgy szinhatása mint élet- és érzelemteljes kompoziciója által kiváló.

Messze túlhaladja jelentőségben Lionardo összes eddig említett milanói követőit BERNARDINO LUINI és GAUDENZIO FERRARI; mindkettőről elmondhatjuk, hogy oly csillagok, melyek nem csak a Lionardo napjának visszfényétől, hanem saját művészetök világával ragyognak a lombardiai festészet, sőt különösen az előbb nevezett az egész renaissance-kori olasz festészet egén.

BERNARDINO LUINI születése idejét 1470 előtti időbe, halálát pedig 1532 tájára teszik; valószínű, hogy hosszú életet élt, s hogy ez az élet, bár szerény viszonyok között folyt le s hihetőleg sohasem vitte őt legszűkebb hazája — Milano és a közeli hegyvidék — határain túl, teli volt buzgó és termékeny festői munkával.

A Bernardino legismertebb képeit — a Lionardo műveihez való nagy hasonlatosságuk miatt — soká a milanói nagy mester festményeinek vagy azok után készült másolatoknak tartották; csak újabb vizsgálódásoknak s különösen a saronnói és luganói nagy freskó-ciklusok behatóbb méltatásának köszönhető Bernardino önálló jelentőségének fölismerése, melynek kiemelésében Ruskin annyira ment, hogy őt egyenesen Lionardo fölé igyekezett emelni. Luini semmiesetre sem tanítványa, nem is közönséges utánzója Lionardónak; míg működése első idejében Foppa, Borgognone és Bramantino után indult, később, hosszú időn át tényleg a Lionardo művészetének hatása alatt állott. Így érte el aztán fejlődése harmadik korszakát, melyben meg nem tagadva a Lionardótól tanultakat, mégis

* Leíró lajstrom 89/56. szám.
** Leíró lajstrom 108/47. szám.

új utakat tört képzeletének és alkotási vágyának, s kialakult művészi egyéniségét a maga teljességében és szabadságában fejtette ki műveiben, kiérdemelve a «lombardiai Ráfael» nevét, melyet kompozicióinak bizonyos, személyi vonatkozásokból ki nem magyarázható ráfaeli vonása is igazol.

Korábbi képei közül különös méltánylást érdemel az, amely Szent Katalin holttestét ábrázolja, amint angyalok magukkal ragadják, hogy a Sinai hegyen temessék el. A kép egyszerű, nyugodt kompoziciójában oly ellenállhatatlan lágyság, gyöngédség s oly misztikus bensőség van, mely a toszkánai és umbriai vallásos festészet javakorát juttatja eszünkbe, s egyszersmind már ez a kép mutatja a különbséget, mely festőjét később is és mindig elválasztotta a Lionardo «pogányos atticizmusától» (Taine): az egyszerű, tiszta és derült, a bensőségteljes vallásos érzést.

211. kép. Bernardino Luini: A luganói Madonna.

A «maniera lionardesca» főleg Luini Madonna-képeiben nyilvánul, melyek által lett ő a «peintre de la suavité», ki azok számára látszott festeni, «akik sírnak és imádkoznak»; szelíd bájú Madonna és Szent-Család képei közül a mi országos képtárunk is őriz két igen kiválót* legismertebb az ú. n. luganói Madonna. (211. kép.) A rokonvonások sokasága ellenére egyébiránt e nembeli szent-képei is élénkebb s világosabb koloritjukkal, szinezetüknek úgynevezett «biondezzájá»val (szőkeségével) erősen elütnek a Lionardo műveitől.

A milanói «Ambrosiana» nagy falképén, melynek főtárgya Krisztus ostoroztatása és az ugyanottani Monastero Maggiore nagy, a Bentivogliók emlékére készült freskó-sorozatában különösen a képadományozók egykorú alakjainak élethű, erőteljes ábrázolása ragadja meg a nézőt; a nagy terjedelmű és drámai mozgalmú jelenetek megfestése néha túlhaladta a szeretetreméltó, de nem gazdag

* Leíró lajstrom 106/51. és 110/58. számok.

képzeletű festő erejét, amint ezt luganói passzió-képe — a világ egyik legnagyobb freskója — eléggé igazolja.

A kezelésben különös frisseséget és biztosságot igénylő freskó-festés volt egyébiránt Luininak legsajátabb működési tere s ezen a téren talán a legjobbat a Milano melletti Saronno búcsújáró-templomában (Santuario della Vergine) alkotta, Mária és József egybekelését (212. kép), Krisztus születését s csecsemő- és serdülőkorának jeleneteit ábrázoló falképek alakjában. Kevés olyan diadalát ismerjük a

212. kép. Bernardino Luini: Mária menyegzője. (Saronno, Santuario della Vergine.)

szépnek, mint abban a módban, ahogy ezeknek a képeknek némelyikén a legszebb emberi arcok és alakok nyájas találkozót látszanak egymásnak adni, anélkül, hogy ez az összehalmozása az emberi szépségnek egy pillanatig is mesterkéltnek, természetellenesnek, erőltetettnek tünnék föl.*

Gaudenzio Ferrari, kit néhányan Luini tanulótársának, mások tanítványának tartanak, s ki mindenesetre kortársa volt neki, szintén a Lionardo befolyása alatt állott egy ideig s ugyanazon a vidéken, sőt ugyanazokon a helyeken

* Lásd szerző ily című tanulmányát: «Bernardino Luini és a Lionardo követői Milanóban» a Budapesti Szemle 1901. évi júliusi füzetében.

fejtette ki működése java részét, melyeken Luini. Ő azonban, — habár személyes érintkezése e mesterekkel ki nem mutatható — váltakozva Peruginónak és Ráfaelnek is hatása alá került. Ezek a különböző befolyások, egyesülve a Lionardo hatásával és a Ferrari saját, rendkívül erőteljes tehetségének eredeti fejlődésével, a Luiniétól lényegesen eltérővé teszik az ő művészetét. Gaudenzio képeiben a heves indulatok és a szinte szertelenül mozgalmas élet gyakran nagy drámai hatást eredményeznek, a színek világító ereje meglep; azonban a mély érzelem helyét néha erőltetett szenvelgés foglalja el, a szerkesztés olykor túlterhelt, a mozdulatok erőszakoltak, a redőzetek túltengők, a színek kiáltóan tarkákká válnak gyakran. Legjobb freskó-képeit a varallói «Maria delle Grazie» templom foglalja magában, ahol Krisztus kínszenvedésén kívül gyermekkorának történetét is lefestette, mely ábrázolások némelyikében nagy és nemes lendület található. Fer-

213. kép.
Gaudenzio Ferrari: Madonna szentekkel és angyalokkal.
(Oltárkép, Vercelli.)

rari szigorúan hű maradt a vallásos tárgyakhoz; nála az előhaladó Cinquecento művészetének elvilágiasodása inkább csak Madonnáinak kissé érzékies megjelenésében s nagyobb kompozicióinál a tulajdonképeni vallásos motivum háttérbe szorulásában nyilvánul. Különös művészetet tudott az örvendező vagy búslakodó angyalok röpködő alakjaiban és arcaiban kifejteni, melyek néha kezdetlegesebb formában a Correggio mennyei karait juttatják eszünkbe. (213. kép.)

* * *

A lombardiai szobrászat fejlődése a Quattrocento és Cinquecento határán nélkülözte azt az elhatározó, irányadó befolyást, melyet az ugyanottani építészetre a Bramante s a festészetre a Lionardo működése gyakorolt. A XV. század folyamában e szobrászat fejlődésére hatással voltak a firenzei mesterek, különösen a Donatello és Michelozzo példái, de hatott rá a német művészet szomszédsága is, amelynek tulajdonítható, hogy itt a gótika szobrászati stílje s mindaz ami vele járt: a kisebb méretű alakok, a faanyagnak kedvelése, a nyugtalan, túlzott mozdulatok és arckifejezések, a hosszúra nyúló alakok és a szögletesen gyűrődő ruharedőzet jobban meghonosodott mint Olaszország délibb részeiben. Volt e tekintetben hasonlatosság a lombardiai és a velencei plasztika között, de az utóbbiban ezek az idegen elemek nem váltak oly mesterkélt és édeskés szentimentálizmus előlmozditóvá mint amabban.

Fényes feladatokban, melyekkel megpróbálkozhatott, az egész XV. és XVI. században bővelkedett a lombardiai szobrászat; a Gian Galeazzo Visconti két hatalmas alkotása: a milanói Dóm és a paviai Certosa, továbbá a comói és luganói székesegyház és számos monumentális síremlék tág tért nyitott egy, főkép díszitő irányú, sőt gyakran a mozaikszerű, dekorativ részletekben elvesző plasztikai művészet érvényesülésére.

E művek között minden tekintetben első helyen áll a paviai «Certosa» vagyis karthausi monostor, — ma már egyházi célokra nem szolgáló nemzeti műemlék — melynek főleg homlokzata színgazdag márványanyagával és faragványaival joggal nevezhető «a lombard művészet cimlapjának» (Lützow), melyen egymást követve, egymást fölülmulni akarva s mégis szinte öntudatlanul egy közös terv, közös cél megvalósitását munkálva két művészeti korszak mesterei keltek versenyre. Ezen a homlokzaton (24. kép) a XV. és XVI. század folyamában mintegy harminc megnevezhető mester dolgozott, kiknek egy része még egészen a Quattrocentohoz tartozik.

Kiváló szerep jutott itt Giovan-Antonio Omodeonak (Amadeo, 1447—1522), akinek szintén egy testvére, Protasio segédkezett, s aki nemcsak a Certosa homlokzatának legpazarabb diszű részeivel, de a monostor belsejében levő több domborművel s még előbb a bergamói Colleoni-kápolna külső és belső diszével s a Borromeok síremlékeivel örökitette meg magát.

Mellette még főkép a Benedetto Briosco neve van válhatatlanul összekötve a Certosa-homlokzat megalakulásával. Ő a nagy portále megalkotója,

amelynek timpanonja az alapítók hódolatát a boldogságos Szűz előtt, nagyobb méretű oldal-domborművei pedig a monostor építésének történetét ábrázolják.

214. kép. Cristoforo Solari: Lodovico Sforza és neje, Beatrice d'Este, síremléke. (Pavia, Certosa.)

A Certosa templomának belsejében néhány márvány-síremlék vonja leginkább magára a figyelmet; az egyik magának az alapítónak, Gian Galeazzo Viscontinak emléke, melynek majdnem oly hosszú keletkezési története van, mint a homlokzatnak. A mű építése 1490-ben Galeazzo Pellegrini tervei szerint indult meg, plasztikai díszén azonban sokan dolgoztak s egészen csak 1562-ben készült el. Benedetto Briosco-tól való a felső fülkébe helyezett

Madonnának még egészen a régi iskola szigorú modorában formált alakja; a szarkofág fölött emelkedő tabernakulum összes pilléreit és oldalait gazdag plasztikai dísz födi, a nagyobb lapok domborművei Visconti tetteit beszélik el.

215. kép.
Bambaja: Gaston de Foix síremléke.
(Milano, Brera.)

A kereszthajó másik oldalában vannak felállítva Lodovico Moro és neje Beatrice d'Este elpusztult síremlékének maradványai: mindkét halott fekvő márványalakja (214. kép), Cristoforo Solari (működ. 1525-ig) műve, ki «il Gobbo» (a púpos) melléknevet viselt s testvére volt Andrea Solarinak, a jeles festőnek. Ezek is jellegzetes, pompás alakjai a végződő Quattrocentonak, a részletekbe menő, pontos realizmussal — szinte nagyon is elaprózott redőzettel — kidolgozva, annál életteljesebben tüntetik föl a fejedelmi párt, mert a művész nyilván nem is annyira halottakat, mint inkább nyugodtan alvókat akart bennök ábrázolni.

Azok között a lombard szobrászok között, akiknek tevékenysége a Certosában ki nem mutatható, kiváló helyet foglal el Cristoforo (némelyek szerint Ambrogio) Foppa, melléknevén Caradosso, (1445—1527), aki a Bramante építői alkotásainak plasztikai díszítője volt Milanoban s talán épen a Bramante és esetleg Lionardo befolyása alatt honfitársaiétól egészen eltérő irányban haladott. Ő csodálatosan egyesítette munkásságában a monumentális szobrászatot az éremveréssel és ötvös-mesterséggel; mindkettőben egyaránt jeles volt. Az előbbiről tanuskodnak a milanói San Satiro-templomban levő domborművei, melyekben Donatellóra emlékeztető nyers, szinte vad erő és realizmus nyilvánul; az utóbbi, vagyis kis plasztikai és díszítő ipari téren való működése őt még ismertebbé tette, kivált későbbi, római tartózkodása alatt. De hogy már 1490 előtt is nagy volt a művészi híre, azt bizonyítja az is, hogy Mátyás király őt Budára hivogatta, amiért néhányan — talán nem alaptalanul — neki tulajdonitják a Mátyás gyönyörű «Kálváriájá»-nak, vagyis ereklyetartójának olasz művészi kézre valló alsó alkotórészeit, sőt — kevesebb valószínűséggel — a Mátyás és Beatrix ismeretes bécsi domborműképmásait is.

Egy, jelenleg legnagyobb részében a milanoi Castello Sforzesco muzeumában látható síremlék szerzett maradandó és méltó hírnevet a lombard képfaragóiskola egy fiatalabb tagjának, a «Bambaja» melléknéven ismeretes Agostino Busti-nak (1480—1548). I. Ferenc francia király megbízásából ugyanis ő vette munkába Gaston de Foix-nak, a ravennai csatában (1512.) győztesként elesett ifjú, hős, francia hadvezérnek síremlékét. A színte túlságosan pompásnak tervezett mű sohasem készült el egészen, meglevő mellékalakjainak, kisebb domborműveinek nagy része már a művész későbbi, túlfinomult, aprólékos, erőtlen modorának szülöttje; de a főalak, az ideálszerű, szelíd szépségében és ifjú erejében nyugvó heros, tagadhatatlanul egyike a legnemesebb alkotásoknak, melyeket a szobrászat nagy halottak dicsőítésére létrehozott. (215. kép.)

III. A MICHEL-ANGELO IFJUSÁGÁNAK KORA.

Lorenzo de' Medici, élete végéveiben a szobrászatnak az antik műkincsek tanulmányozása segítségével akarván új lendületet adni, a San Marco tere melletti kertjeiben állíttatta föl a birtokában levő antikokat s azok őrzőjének, az öreg Bertoldonak, a nagy Donatello tanítványának meghagyta, hogy néhány tehetséges ifjúnak adjon ott oktatást a képfaragásban. Francesco Granacci, (1469—1543.) a Domenico Ghirlandajo szerény tehetségű tanítványa,* ebbe az új iskolába fölvételre ajánlotta az akkor mintegy 14 éves Michel-Angelo Buonarroti-t (szül. Capreseben Firenze mellett 1475-ben), ki szegény, de nemesi családjának ellenzésével dacolva, festői pályára lépett s egy év óta a Ghirlandajo műhelyében tanult, ezzel a mesterével azonban meghasonlott. Az éles szemű Medici úgy látszik hamar ismerte föl a gyermekifjuban a rendkívüli tehetség jeleit s annyira érdeklődött iránta, hogy őt udvarába, fiai társául fogadta s nemcsak háza és asztala, de tudós- és költőbaráti társaságának is korán részesévé avatta. Ebben az időben (1490—1492.) — tehát alig 16—17 éves korában — készítette Michel-Angelo a Lapithok és Kentaurok küzdelmét s a lépcső mellett ülő Madonnát ábrázoló domborműveit, melyek elseje az antik szarkofágok relief-díszét, másodika Donatello munkáit juttatja eszünkbe, de mindkettőre el lehet mondani, hogy sem az utánzásnak, sem egy kezdő bizonytalan kisérletezésének benyomását nem teszik, s némi szakítást jeleznek az akkor uralkodó realizmussal. A fiatal Buonarroti azalatt folytatta festői tanulmányait is, különösen a Brancacci-kápolnában, a Masaccio falképei nyomán, s valószínűleg fölényének érzete hozta őt összeütközésbe azzal a tanulótársával (Torrigiani), akinek ökölcsapása behorpasztván orrát, mindenkorra elcsúfította arcát, ami még inkább indította a világtól való elzárkózásra a különben is mogorva s a társas élvezeteket kerülő ifjút.

* Újabban Granaccinak tulajdonítják Szépműv. Múzeumunk egy Dom. Ghirlandajo neve alatt szerzett, Szt. Jánost Pathmos szigetén ábrázoló képét; leíró lajstrom 54 1208. szám.

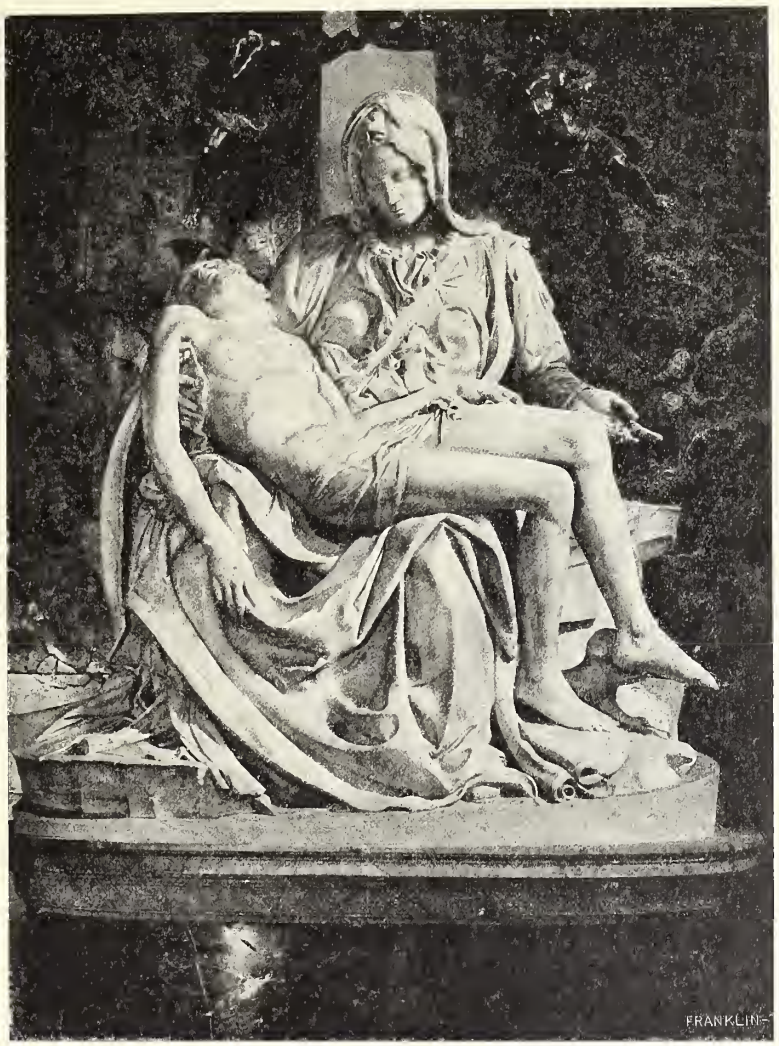
Azonban a Michel-Angelo ifjúságának azok a boldog és gondtalan évei, melyeket a Lorenzo udvaránál tölthetett, hamar meg voltak számlálva, 1492-ben meghalt a kitünő Medici s fia, Piero nem örökölte tőle sem államférfiúi, sem emberi jeles tulajdonait. A fiatal művész visszatért a szülői házhoz s a San Spirito kolostor perjelének jóvoltából ebben a kolostorban anatomiai tanulmányokat folytatott, itt sajátítván el az emberi testnek azt a bámulatos ismeretét, mellyel később élőminta nélkül is a legbonyolultabb feladatokban eligazodni tudott. Mialatt művészi technikáját ezek a tanulmányok tökéletesítették, lelkületébe, gondolkozásába kitörülhetetlenül véső dtek be a Savonarola lángoló ékesszólásának igéi, melyeknek hatására gyakran ismerhetünk rá a Michel-Angelo alkotásainak zordon fenségében.

Ez időbeli művei a fiatal mesternek nem maradtak reánk; csak annyit tudunk, hogy a Piero de' Medici elűzetésével és a franciák betörésével együtt járt politikai zavarok őt szűkebb hazája elhagyására késztették; Velencébe ment, később azonban Bolognában telepedett meg egy időre, ahol a Szent-Domokos síremlékének Niccolo dell' Arcától megkezdett szobrászi dísze folytatását bízták rá. Michel-Angelo csak három szoboralakot készitett e síremlék számára: Szent Petronius és Proculus kisméretű alakjait s a Niccolo gyertyát tartó angyalának párját; különösen ez az utóbbi, mely gyermekies gyöngédség kifejezését igényelte volna, határozottan nem neki való föladat volt. Munkásságát nemsokára megakasztotta visszatérése Firenzébe, ami a versenytárs iránt féltékeny bolognai szobrászok agyarkodásának, de az ő saját honvágyának is volt tulajdonítható.

A fiatal Buonarroti Firenzében ismét egy Medici pártfogása alatt folytathatta működését: Lorenzo di Pierfrancesco volt ez, akit az akkoriban Savonarola vallásos diktaturája alatt álló köztársaság kebelében megtűrt, — bár a családnak előbb uralkodó ágát száműzte, — s aki szivesen foglalkoztatta Michel-Angelót. Az ő megrendelésére készült gyermekded keresztelő Szt János (il Giovannino) szobrát véli az újabb műtörténelem a berlini múzeumnak egy, a quattrocentisták és az antik művészet vegyülő hatását feltüntető gyönyörű márványalakjában felismerhetni; a mű azonossága azonban nem egészen kétségtelen. Nyomtalanul veszett el a mester egy másik ezidőbeli műve, az alvó Cupido, mely pedig nevezetes fordulat előidézője volt Michel-Angelo életében. Condivi és Vasari elbeszélése szerint ugyanis Lorenzo Medici rávette a művészt, hogy egészen az antikokra emlékeztető szobrának mesterséges úton adjon olyan színezetet, mintha valóban régi volna; ez a valószínűleg legelső antikhamisítás állitólag meg is történt s a művet egy közvetitő el is adta Rómában Riario bibornoknak, ki — bár a hamisítás kiderült — annyira el volt ragadtatva az előtte még ismeretlen fiatal művész ügyességétől, hogy öt megrendelésekkel biztatva Rómába hivta.

1496 nyarán Michel-Angelót tényleg Rómában találjuk; először fogadta őt ekkor magába az «örök város», amelyet úgy vágyott látni, ez a hely, amelyen — mint Hermann Grimm mondja — «az ég a földdel érintkezni látszott» s a melyhez azontúl fölbonthatatlan, szinte végzetszerű kötelékek fűzték a művészt, elhatározó, korszakos befolyást gyakorolva nemcsak az ő életpályájára és művészi fejlődésére, de Róma szerepére is a renaissance művészetében.

A firenzei művész római tevékenységének első hathatós istápolója Jacopo Galli római nemes lett, kinek megbízásából készült első életnagyságú márványszobra, a firenzei «Museo Nazionalé»-ban látható «mámoros Bacchus», amely még egészen a firenzei Quattrocento Donatelloszerű naturalizmusának felfogásából



216. kép. Michel-Angelo: Pietà. (Róma, Szt.-Péter-templom.)

indul ki, de már az antik-tanulmány mérséklő és egyensúlyozó hatásának s a művész hatalmas eredetiségű egyéniségének félreismerhetetlen jeleit is magán viseli; ilyen a vidámság hiánya is az ittas ifjú arczán.

A XV. század legvége, amely Milanóban a Lionardo Cenacolojának elkészülését látta, keletkezési ideje annak a szoborcsoportnak is, mely a Michel-Angelo

hírnevét megalapította. Mintha az őt környező világ bűnterheért engesztelést és megváltást csak a legmagasztosabb fájdalom emléke nyujthatott volna, a művész a kínhalált szenvedett fia holtteste fölött néma keservbe merült Istenanya alakját választotta tárgyául a műnek, mely tolakodó barok-kori díszítményektől környezve ma a Szent-Péter-bazilika egyik oldalkápolnájában látható. (216. kép.) A «Pietà»-t sok tekintetben Michel-Angelo legtökéletesebb szoborművének ítélték, bár a reliefszerű csoportosítás s a ruharedőzet túlbősége itt még a festői felfogás uralmára látszik mutatni; s figyelmet érdemel, hogy ez egyetlen alkotása a mesternek, melyet magára az egyik alakra illesztett teljes névfelírással látott el. Az ábrázolás keresztény tradicióitól és a szobrászat antik példáinak befolyásaitól egyaránt szabadon, e műre szerzője már teljesen kifejlődött önálló egyéniségének bélyegét is rányomta. Ha már a kortársaknak is felötlött a gyászoló anya rendkívüli fiatalsága, melyet Michel-Angelo theologiai érveléssel magyarázott meg, ha a két alak egymáshoz való arányának megállapítása némileg önkényesnek tűnik is fel, az a mód ahogy az alakok teljes eszmei egybeolvadása s helyzetök természetszerűsége mellett mégis mindkettőnek tökéletes érvényesülése biztosítva van, a holttest mintázásában megnyilatkozó tudás, a fejek tiszta szépsége s végül az anyai fájdalom kifejezésének a vigasztalanságban is emberfölötti magasztossága: méltán szerezték meg minden kor csodálatát e műalkotásnak.

Michel-Angelo, aki nem oly könnyen cserélt hazát, mint az olasz renaissance legtöbb művésze, már 1501-ben ismét Firenzében termett, ahol akkoriban Piero Soderini gonfaloniere (zászlósúr) kormányzata alatt a művészetre nézve megint kedvezőbb korszak vette kezdetét.

Polgártársai mindjárt egy óriás-szobor vésésével bízták meg, a melynek anyagául azonban oly márványtömböt kellett fölhasználnia, melyet előbb már egy szobrász ugyane célra formálni megkezdett. Így keletkezett a «Dávid» alakja, melyet a művész kortársai «il Gigante»-nak (óriás) neveztek, s melyen világosan meglátszik mily mély benyomást tettek alkotójára a római antikok, különösen a Monte-Cavallo kolosszusai. A bibliai Dávidra ebben az alakban nem is emlékeztet egyéb, mint a vállára vetett parittya, egyébként az egész mű egy magában zsenge kora ellenére óriás-erőt érző dacos fiatal hős mezítelen testének pompáját akarja szinte szertelen méretekben szemünk elé állítani; első jelensége annak a zordon szépségű titán-nemzetségnek, amellyel Michel-Angelo vésője és ecsetje a művészet birodalmát benépesítette. (204. kép.)

A «Gigante» kedvencévé vált a firenzeieknek, kiknek már előbb Donatello és Verrocchio formáltak egy-egy Dávidot; de mint egy kinyilatkoztatás hatott e mű főkép az ottani szobrászatra, mert ilyen méretekben így kidolgozott emberi alakot az akkori plasztika még nem hozott létre. A szobor valódi szimbolumává lett a városnak, s fölállítása a Signoria palotája előtt — amely hely választását hosszas viták előzték meg — olyan eseménnyé, mely időszámításukban kiinduló pontul szolgált. Az óriás-szobor, mely egy ostrom alkalmával meg is sérült, csak a mult század hetvenes éveiben került födél alá: a «Galeria antica e moderna» külön Michel-Angelo csarnokába.

E szoborral foglalkozva a művész más megbízásokat is vállalt; ebben az időben fogadta el Francesco Piccolomini bibornok — később III. Pius pápa — megrendelését a sienai dómban fölállítandó Piccolomini-oltár plasztikai díszére nézve; közbejött akadályok miatt ezt a föladatot azután halasztani és másokra hárítani volt kénytelen, úgy hogy mind máig kétes, mennyi tekinthető az ott látható szobrokból a Michel-Angelo munkájának?

Ugyanezekben az első éveiben a XVI. századnak Michel-Angelot Madonna-ábrázolások is többszörösen foglalkoztatták. Három domborműben és egy festményben birjuk e korbeli Madonna-kompozicióit; a domborművek egyike — mely a londoni királyi Akadémiába került — a Ráfael Madonna del Cardellinojával rokon gondolat fejez ki, amennyiben itt is madarat hoz a kis keresztelő János a gyermek Jézus elé. Egy teljes szoborként formált Bold. Szűz a gyermekkel most Brüggében látható a Boldogasszony templomában; rajta már az összefoglaló, nagy redőzetre való törekvés a művész tudását a Pietànál előhaladottabb fokán mutatja. Sajátságos varázs ömlik el a firenzei nemzeti Múzeum ú. n. «Tondo»-ján, vagyis egy korongalakú, befejezetlen domborművön, mely a Szűzanyát törökös fejdíszszel, könyvben lapozó Bambinóval s háttérben a Keresztelővel ábrázolja. (217. kép.) Itt még inkább érvényesül az egyszerűségre, tömörségre való törekvés; a zárt csoport a maga terét egészen betölti s a Madonna arcán itt először jelenik meg az a talányszerű, vonzó és mégis szinte megdöbbentő mélabú, mely ettől kezdve a mester legszebb nőalakjainak jellegzetes vonásává lesz.

217. kép. Michel-Angelo: Madonna. (Firenze, Nemzeti Múzeum.)

Azok között a szakértők között, kiket a firenzeiek a Dávid elhelyezése iránt megkérdeztek, ott volt Lionardo is, ki néhány év előtt tért vissza hazájába s akivel a nehéz természetű Michel-Angelo többször összezördült. Nemsokára mérkőzniök is kellett; Buonarroti, akit a Dávid elkészülése óta hazájában a világ legnagyobb szobrászának tartottak, a festészetben is kész volt versenyre kelni azzal a honfitársával, akit viszont ebben a művészetben tartottak páratlannak.

Hogy a festészetet időközben nem hanyagolta el, arról a Szent Családot ábrázoló, Angelo Doni számára készült s most a firenzei Uffizi-gyüjtemény Tribunájában elhelyezett kerek festménye tanuskodik. (218. kép.) Itt a művész a kép eszmei tárgyának kevéssé megfelelően, egészen profán fölfogással, a meztelen testrészeknek kissé fémszerű modellálásával, inkább mozdulatproblémák virtuóz megoldására való sikeres törekvéssel helyezi a három szereplő főalakot

szorosan egymásba záruló csoportba, míg a hátteret — ismét csak a művészi feladat érdekessége kedveért — meztelen ifjak alakjai töltik meg.

Ha már e kép szerkesztésében is némelyek — talán joggal — a Lionardo egyidejü kompozicióival való versengést vélnek megpillantani, még tágabb tere nyílt erre Michel-Angelonak, mikor Soderini kettőjöket a kormánypalota nagytermét díszíteni hivatott falképek festésével bízta meg. Mindkét kép tárgya Firenze hadi történetéből volt merítve, a Lionardoé az Anghiari melletti csatát, a Michel-Angeloé a pisaiak ellen folytatott küzdelmek egy epizódját tüntette elő. Egyik sem készült el s mindkettőnek még kartonrajzai is elpusztultak, úgy hogy a Buonarrotiénak is csak egyes részeit ismerjük Marcantonio s mások metszeteiből; annyi azonban kétségtelennek látszik, hogy Michel-Angelo nagy vetélytársát — kinek művészete pedig bizonyos befolyást gyakorolt az ő e korbeli rajzaira — főleg a meztelen testek mesteri rajzolásával igyekezett elhomályositani, amiért képe tárgyául az ellenségtől fürdésközben megtámadott katonákat választotta. És azt is elhihetjük Vasarinak és Benvenuto Cellininek, hogy e kép az összes egykorú művészek bámulatát keltette föl s hogy a festészek és szobrászok egyaránt tanulmány tárgyává tették azt, közöttök Ráfael is.

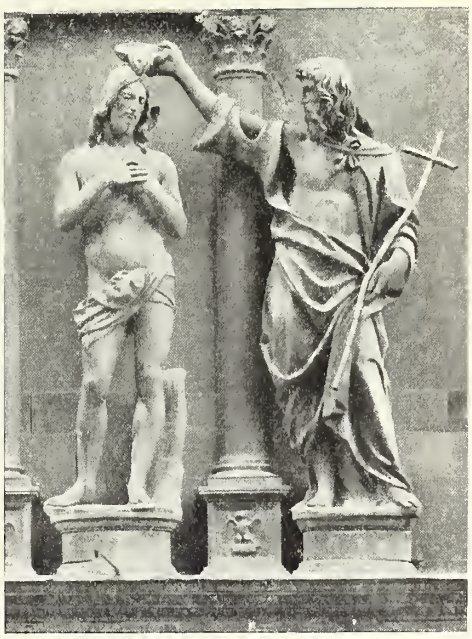
218. kép. Michel-Angelo: Szent család. (Firenze, Uffizi.)

Mert 1504-ben az ifjú Ráfael is Firenzébe került s ott talán személyes összeköttetésbe is jutott a két nagy, vetélykedő mesterrel, bár erre nézve, fájdalom, minden adatot nélkülözünk.

Michel-Angelo és Lionardo mellett egyébiránt Firenze akkoriban mind a szobrászatban mind a festészetben tekintélyes művészgárdával ékeskedett. A régibbek ritkuló sorait fiatalabb erők kezdték megtölteni. Mikor az óriás-szobor vésése került szóba, jelentkezett Andrea Sansovino is, — tulajdonképeni nevén Contucci da Monte Sansavino (1460—1529.) — aki, bár már Antonio Pollaiuolo tanítványa is volt s 15 évvel idősebb Michel-Angelónál, szintén a Medicikertek szobrásziskolájában képezte magát s aki azután a nagy Lorenzótól kiküldve Portugálban töltött kilenc évet, főleg Lissabonban, a király megbízásából épitészeti és szobrászati munkákkal elfoglalva, honnan csak 1500-ban tért vissza Firenzébe. Az óriásszobor Buonarrotinak jutott ugyan föladatul, de Sansovino is kapott egyéb kisebbek mellett fontos megbízást: a keresztelő kápolna (Battistero) egyik kapuja ormán kellett az Üdvözitő megkeresztelésének jelenetét három szoboralakban ábrázolnia. A csoportozatot csak a Sansovino halála után állitották a maga helyére s kétségtelen, hogy a három alak közül csak kettő: a Jézusé s a Keresztelő Jánosé a mester saját műve; de ezekben is szembetűnően nyilatkozik meg az ő művészeti iránya, jelleme. (219. kép.) Sansovino a firenzei szobrászok

között első volt, kinek művészetét a Cinquecento szelleme s különösen az antik példa egészen áthatotta, de emellett nem volt oly erőteljes egyéniség, mint Michel-Angelo, s így nem tudta a primitivek bensőségét és az adott egyéniség kifejezésében való hűségét képzeletének gazdagságával s a saját lelkének, alakjaiban tolmácsolt megragadó erejével pótolni. Sansovinónak viszont dicséretére emelik ki néhányan tárgyilagosságát s azt, hogy nem törekedett minden műalkotását főkép a maga egyéniségének kifejezőjévé tenni.

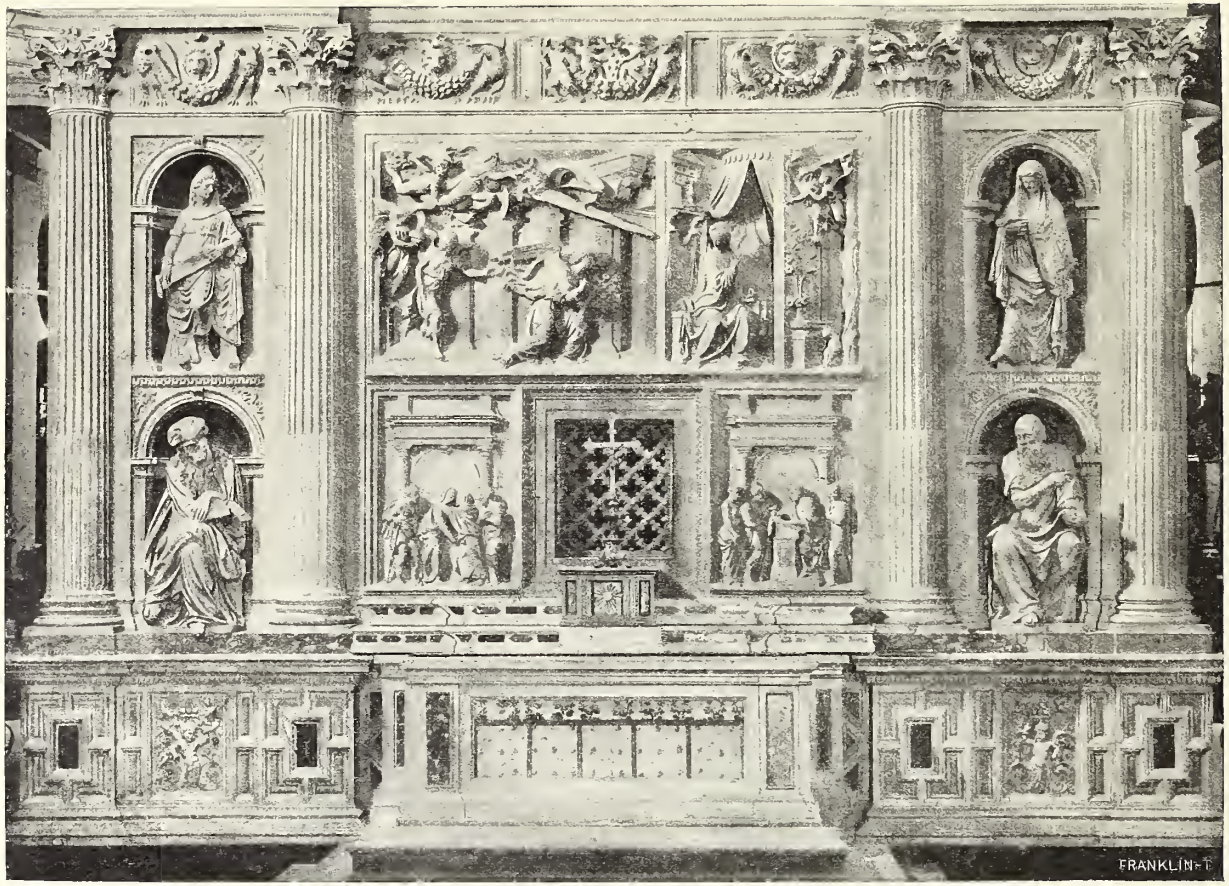
Ezután csakhamar Rómában látjuk, ahol a II. Julius pápa megrendelésére, a S. Maria del Popolo-templomban kellett két, aránylag fiatalon elhúnyt bibornok: Ascanio Sforza (220. kép) és Girolamo Basso síremlékeit megalkotnia. A két, nagyon hasonló elrendezésű emlék mintegy végkifejlődése annak a síremlékművészetnek, melyet a XIII—XV. században, elkezdve a gótika névtelenjein, a Pisanók, Donatello, Mino, Bregno, Rossellino és Desiderio megalkottak s mely azontúl már új motivumokkal gazdagodni alig tudván, magát Sansovinot is ismétlésekre és sok utódját utánzásra indította. A fejlődés folytonossága mellett azonban a bibornoksírok szembetűnően mutatják a plasztikai művészet átmenetét is a Quattrocentoból az új korszakba, ami egyrészt az építészeti elem uralomra jutásában s ennek és a szobordísznek átgondoltabb harmóniájában nyilvánul, másrészt az alakok megszerkesztésében való nagyobb szabadságban és bátorságban.



219. kép.
Andrea Sansovino: Az Üdvözítő keresztelése.
(Firenze, Battistero.)

Az érdemes mester munkásságának utolsó éveit egészen a loretói Santa Casa domborműveinek szentelte. Ezt a híres búcsújáró szentélyt a jámbor hivők tudvalevőleg a Boldogságos Szűz nazarethi házaként tisztelik, melyet angyalkezek hoztak az Adria partján meredező szirtre, ahol pompás templom és pápai palota épült köréje. Ez a kegyeletes hit magyarázza meg a nagy díszt, mely a szent hajléknak márványburkolatát jellemzi: domborművei a dekorativ szobrászat legpazarabb pompájú, de nem minden részökben valódi műbecsel biró alkotásai közé tartoznak. Sansovino valószínűleg a relief-ábrázolások két csoportját készítette maga, nevezetesen a homlokoldalon az angyali üdvözlet jelenetét (221. kép) s a déli hosszoldalon a kis Jézust imádó pásztorokat. A plasztikai dísz túlnyomó részét előbb a mester vezetése alatt, majd — halála után — valószínűleg az ő tervei szerint más szobrászok állították elő. De Andrea Sansovinónak — kinek nem

220. kép. Andrea Sansovino: Ascanio Sforza bibornok síremléke.
(Róma, S. Maria del Popolo.)



221. kép. A loretói Casa Santa homlokoldala ANDREA SANSOVINO dombormüveivel

utolsó érdeme a tanítványaira és követőire gyakorolt nagy és nemesítő hatása — legnevezetesebb tanítványát nem találjuk a Santa Casa diszítői között; ez Jacopo Tatti, aki mestere tiszteletére szintén fölvette a Sansovino nevet, s erre a névre még több fényt hozott, mint annak első viselője; az ő működése méltatásának azonban a velencei művészet körében lesz helye.

A többi egykorú szobrászok közül említést érdemel Andrea Ferrucci da Fiesole (1465—1526), a firenzei fiesolei és pistojai dómok számára készített szoborműveivel és oltár-reliefjeivel, melyek közül életteljes erejével főkép Marsilio Ficinónak síremlékét diszitő pompás mellszobra ragadja meg a nézőt (222. kép); Ferrucci híre a maga korában messze terjedt s Mátyás király és Bakócz esztergomi érsek is foglalkoztatták őt, bár biztosan kimutatható műve itt nem maradt; kétes, hogy az esztergomi szép Bakócz-kápolna neki tulajdonitható-e?

222. kép.
Andrea Ferrucci: Marsilio Ficino mellszobra.
(Firenze, dóm.)

Inkább a dekorativ szobrászat terén szerepeltek a már koros Giuliano da San Gallo (1445—1516) — egyúttal épitész — és Benedetto da Rovezzano (1474—1554); ez utóbbi Szent Gualberto legendáit örökitette meg domborművekben, melyeknek maradványait ma a firenzei nemzeti múzeumban őrzik.

A firenzei festészetben is kezdett már ekkoriban tért foglalni a Cinquecento nemzedéke. Michel-Angelo kortársai közül némelyikkel más vonatkozásban fogunk megismerkedni; itt két tanulótársáról kell megemlékeznünk, Giuliano Bugiardiniről (1475—1554) és Ridolfo Ghirlandajóról (1483—1561).

Bugiardinit személyes, szoros barátság fűzte a vele egykorú Michel-Angelóhoz, kinek művészi befolyása azonban csak később s nem épen előnyére érvényesült e festő képeiben; kevés eredetiséggel megáldott tehetség, de szorgalmas és lelkiismeretes művész lévén, Bugiardini sok képet, különösen Madonnaképet festett, melyek nagy része Bolognában látható, s melyek váltakozva a Ghirlandajo, Mariotto Albertinelli, Lionardo, Andrea del Sarto, Ráfael s végül a Michel-Angelo modorára emlékeztetnek, úgy, hogy azokat több esetben e mesterek egyike-másikának tulajdonitották is.

Ridolfo Ghirlandajo a Michel-Angelo festészeti mesterének, Domenico Ghirlandajonak (1449—1494) fia volt, tanitványának alig mondható, mert atyját kiskorában vesztette el, bár a közt a sok befolyás közt, mely a Ridolfo kevés önálló erővel, de annál több formálódási képességgel fölruházott talentumának

fejlődésére hatással volt, atyja jól ismert firenzei nagy számú freskóinak erélyes realizmusát is kétségkívül fölismerhetjük. Ezt a művészt már hosszú élete is a stílváltozások és átmenetek különös képviselőjévé avatta; fiatalkori képei még egészen a Quattrocento — főkép az umbriaiak — modorának körében mozognak; elrendezésére nézve ilyen, különösen a Luca Signorelli csoportosítására emlékeztető, budapesti képtárunkban levő, a kis Jézus imádását ábrázoló, jól hangolt, erős színeivel kiváló képe is, kétségtelenül egyik legjobb alkotása. (223. kép.)* Egy ideig erősen befolyásolta őt Lionardo, később aztán majdnem egészen a Ráfael hatása alá került, kivel baráti viszonyba is lépett, segédje is volt Firenzében, Rómába azonban már nem követte őt, hanem szülővárosában maradt, s pályája utolsó szakában a hanyatló Cinquecento teljes modorosságába látszik merülni.

223. kép. Ridolfo Ghirlandajo: A gyermek Jézus imádása. (Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

* * *

A csatakép kartonjain folytatott munkájától Michel-Angelot egy oly meghívás szólította el, mely egész életére s művészi pályájára nézve döntővé volt válandó.

1503-ban meghalt a rettegett VI. Sándor (Borgia) pápa s III. Pius (Piccolomini) néhány napi közbeeső uralma után Giuliano della Rovere követte őt a pápai trónon II. Julius név alatt, mely név hivatva volt egy összehasonlíthatatlan fényű korszakot jelölni meg Róma s a világ művészetének történetében.

Az új pápa kevéssel trónralépte után építésze, Giuliano da San Gallo útján Rómába hívta az akkor (1505) harminc éves Michel-Angelót s megbízást

* Leíró lajstrom 58/68. szám.

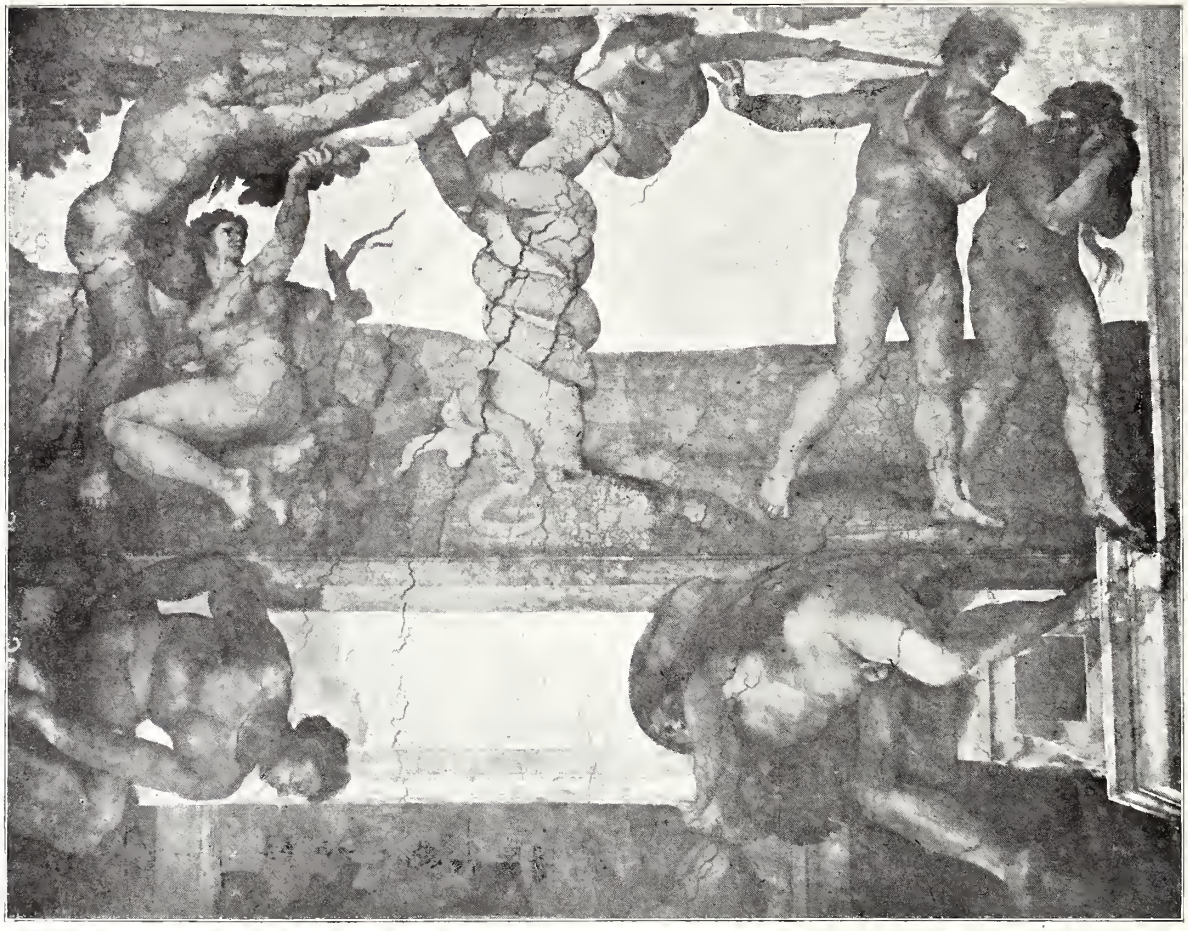
adott neki síremléke elkészítésére. A művész lángoló lelkesedéssel fogott hozzá feladata teljesítéséhez; tervet rajzolt, melytől a pápa el volt ragadtatva; nyolc hónapra a carrarai márványhegyekbe költözött, ott maga nagyolta ki a márványtömböket, melyekből az óriási emlék alkatrészei, szobrai lettek volna faragandók. Mire azonban a töménytelen márványt nagy viszontagságok között Rómába szállították, ott a Szt. Péter-bazilika előtti téren fölhalmozták s Michel-Angelo hozzálátott a tulajdonképeni szobrászi és építészi munkához, a pápának egy hirtelen elhatározása az egész síremlék-tervet elvetette s kárpótlásul a művészt a pápa nagybátyjától, IV. Sixtustól alapított pápai házi kápolna, az úgynevezett Cappella Sistina mennyezetének festői diszítésével kínálta meg.

Hogy e váratlan fordulat előidézésében mennyi része volt a szeszélynek, mennyi az előitéletnek, mennyi a Péter-bazilika újjáépítési terve fölmerültének s mennyi a Michel-Angelo iránt féltékenykedő Bramante cselszövényeinek? azt a művészettörténetnek aligha fog sikerülni valaha teljesen földeriteni. Annyi bizonyos, hogy a pápa tervének változása s a kiméletlenség, mellyel Michel-Angelónak emiatt találkoznia kellett, mélyen elkeseritette az érzékeny és szenvedélyes művészt, ki emiatt valósággal megszökött Rómából s csak Soderini közbenjárására volt hajlandó később ismét pápai szolgálatba lépni Bolognában, ahol 1506 őszén időzött a harcias pontifex s ahol megbizásából a művész érczszobrát készítette el diadala emlékeül. A szobor azonban ép oly rövid életű volt, mint a pápa bolognai uralma: az elűzött s újra visszatért Bentivoglik ledöntették a pápa diadalemlékét s ferrarai Alfonso ágyúöntésre használta föl a Michel-Angelo alkotását, kitől ilyenképen egyetlen érczszobor sem maradt reánk.

A pápa és a művész viszálya hamar véget ért tehát, de a «síremlék tragédiája» egész életén át kínozta Michel-Angelót.

Mikor a művész meggyőződött róla, hogy a pápa a síremlék tervével véglegesen szakitott, nagy nehezen rászánta magát a másik föladatra: a mennyezeti freskók megfestésére. El nem vitatható történeti tény és egyik legrejtélyesebb jelensége a művészlélek pszichologiájának, hogy Michel-Angelót szinte rá kellett kényszeriteni annak a művének a megalkotására, amelyet művészpályája legteljesebb és legtisztább sikerének tekinthetünk. Mert habár az olasz renaissance a képzőművészet három nemét: az építészetet, a szobrászatot és a festészetet sokkal szorosabban együvé tartozónak tekintette, mint mi tekintjük jelenleg, s Michel-Angelo tényleg mind a hármat gyakorolta, kétségtelen, hogy ő magát első sorban és főként mégis szobrásznak vallotta, sőt hogy ezt a művészetet a festészet fölébe helyezte, az kitűnik abból a jellemző nyilatkozatából is, mely szerint a festészetnek érdeme az, ha amit alkot, szobrászi jelleggel bir, ellenben a szobormünek hátrányára válik, mihelyt festői jelleget ölt fel.

A Vatikán-palota Sistina-kápolnájának oldalfalait még IV. Sixtus rendelkezéséből három firenzei és három umbriai mesternek Mózes és Jézus történetét ábrázoló festményei diszitették; a középen tükörszerűvé lapuló dongaboltozat azonban csak csillagos égnek volt festve s ezt kellett most Michel-Angelonak festőileg kiképeznie, még pedig egészen szabadon választva tárgyait, mert az



224. kép. MICHEL-ANGELO: Bűnbeesés és kiüzetés a paradicsomból. (A Sixtus-kápolna mennyezetén).

első szegényes tervezetet a pápa a művész ellenvetésére rögtön elejtette s kijelentette, hogy fessen amit akar.

A feladatot megnehezítették nemcsak az óriási méretek, hanem az a körülmény is, hogy Michel-Angelo tényleg egészen járatlan volt a freskó-festésben,* emiatt néhány fiatal firenzei festőt segítségül is hívott kezdetben, de ezek munkájával elégedetlen lévén, csakhamar hazaküldte őket s egymaga látott hozzá és végezte be mintegy ötödfél évi idő alatt a rengeteg munkát, folytonos küzdelemben előbb a szokatlan technika nehézségeivel, majd a vakolásból kitört penésszel, testi szenvedésekkel, sőt nélkülözésekkel s végül a pápa türelmetlenségével, ki már az állványokról való ledobatással fenyegette, ha el nem készül munkájával.

Már a munka befejezése előtt is jutott annak eredményéből Róma közönségének izelítő: a pápa követelésére ugyanis az 1511 nyaráig elkészült felét a mennyezeti festéseknek Mária mennybemenetelének előestéjén az állványok lebontásával láthatóvá tették s ez az esemény annyiban fontos e freskók keletkezésének történetében is, amennyiben valószínűleg ekkor szerzett tapasztalatainak hatása alatt a művész további munkáján bizonyos modorbeli változások mutatkoznak.

Midőn végre az 1512. év mindenszentek napján a teljesen elkészült mű föltárult a bámuló Róma szemei előtt, a benyomás, melyet annak látása különösen a művészvilágra gyakorolt, valóban az az érzés lehetett, hogy most már lezárhatók a festészet évkönyvei, mert ezen a mennyezeten Michel-Angelo mindent megfestett, amit ecsettel alkotni lehet.

Michel-Angelo el nem kerülhetvén — már választott tárgyai beoszthatása szempontjából is — a roppant terjedelmű s építészetileg tagozatlan mennyezet megfelelő tagozását, architekturát is kellett festenie s azt diszítéssel ellátnia. De nyilvánvaló, hogy emellett a szem megtévesztésének közönséges mesterfogásaira nem is gondolt, amint általán ő — ép úgy mint Ráfael — mennyezeti freskóinál nem alkalmazta az ú. n. békatávlatot, nem úgy festett, mint a hogy azokat a dolgokat a föltekintő szemnek a valóságban látnia kellene. A mennyezetfestésnek ez a neme valószínűleg a Mantegna kezdeményezésére Észak-Olaszországban terjedt el először s a Michel-Angelo és Ráfael idejében már ismeretes lehetett, de ők mennyezeti freskóiknál — melyeknek tárgya is körülbelül kizárta volna ezt a modort, — csak a közönséges, a vízszintes vonalban való nézésnél megszokott perspektivát alkalmazták. Ami pedig a diszítő-elemet illeti, Michel-Angelo — mellőzve a diszítésnek majdnem minden élettelen elemét, — egyetlenegy motivumot használt bámulatos változatosságban és gazdagságban, azt a motivumot, amely az ő gondolatközlésének tulajdonképeni eszköze, művészetének tulajdon-

* Az «al fresco» festés frissen vakolt falterületet feltételez, úgy hogy a színek (vízfestékek) a nedves vakolásba olvadnak; ezért a kezelés rendszerint «alla prima» történik, vagyis a megkezdett rész mindig be is fejezendő, mert a későbbi ráfestés nem adja meg a kívánt hatást. A freskófestésnek ez a technikája természetesen különös gyakorlatot, sőt képességet, hajlamot igényel.

képeni nyelve volt: a lélek minden indulatától mozgatott emberi alakot, főképen a mezítelen emberi testet, a Cinquecento művészetének legsajátabb ideálját.

A mennyezet figurális festményeinek főalakjai tizenkét jós, egymást fölváltó hét férfi és öt nő, akik a világmegváltás misztikus jóslatát jelképezik. A hét próféta: Jónás, Jeremiás, Dániel, Ezechiel, Ésaiás, Joel és Zachariás; az öt Sibylla: a libyai, a perzsiai, a cumaei, az erythraeai és a delphii, valamennyien két-két gyermekded géniusz segítő, sugalmazó társaságában, a festett pillérek közeiben trónolnak. Ezek közé csoportosulnak a megváltás előzményei és előjelei, a világ teremtésétől kezdve a bűnbeesésen és a zsidó nép történetén keresztül.

A bolthajtás középső síkját elfoglaló öt kisebb és négy nagyobb négyszögű mezőt, — melyek mintegy a mennyezetnek a festett architekturát áttörő nyílásait képviselik, — a teremtés és őstörténet jelenetei foglalják el: a világosság elválasztása a sötétségtől, az égi testek, a növényzet, az állatok, azután Ádám, végül Éva teremtése; ezeket követi a bűnbeesés és a paradicsomból való kiüzetés, Noe és családja hálaáldozatának bemutatása, mely — technikai okokból — sorrendben megelőzi a vízözön képét, végül Noe ittasságának és kigúnyoltatásának jelenete. A teremtés története tehát legvégül is az emberi gyarlóságban, a bűnben hangzik ki, amely el nem hagyta Ádámnak azokat az ivadékait sem, akik a nagy pusztulástól megmenekültek s amelynek kárhozatától csak az engesztelés egy újabb ténye: a megváltás szabadíthatta meg az emberiséget. A mennyezet szélein, a próféták és Sibyllák sora alatt láthatók azután a zsidó nép történetének jelenetei: a négy szögletbe helyezett, legjelentősebb — bár néhol majdnem az érthetetlenségig összevont — ábrázolások oly eseményeknek vannak szánva, melyek mind az «Isten választott népe» fölött őrködő gondviselés mentő tényeinek, tehát az üdvözítés előhirnökeinek tekinthetők: az érckígyó csodája, a Holoferneszt megölő Judith, a Goliáthot legyőző Dávid és az Eszthertől leleplezett Hámán bűnhődése. Az ablakok fölötti félkörívek és a boltcikkelyek közötti csúcsívek képei genreszerű jelenetekben ábrázolják Krisztus őseit, vagyis a váltakozó nemzedékek életét egész a Megváltó születése koráig, az ő leszármazásának táblákkal jelzett rendjén. Megannyi állomásai az élet terhes vándorútjának, telve fáradsággal, gonddal, de enyhítve a családi élet melegétől és áthatva a Messiás eljöveteleért esdő vágyódástól.

Az összes többi alakok, — a szokásos elnevezések szerint: «Ignudi», vagyis mezítelen ifjak és «bimbi, putti» vagyis gyermekek, — úgyszintén a fekvő föld- és folyóistenek, tisztán dekorativ jelentőséggel bírnak; egy részök márványalakként van festve, egy részök bronz színben, mint Karyatidák, vagy mint névtáblák tartói; azonban a pillérek zsámolyain ülő húsz hatalmas termetű mezítelen ifjú, kik tölgylombokból és gyümölcsökből font fűzéreket látszanak oszloptól-oszlophoz vonni, a napbarnított ifjú test életteljes színeiben pompázik.

Az egész freskó-ciklus szemlélését és élvezetét mindig megnehezítette a mennyezet rendkívüli magassága, a bonyolult beosztás, a tárgyak sokszerűsége s különösen az emberi alakok roppant száma (állítólag 343), mely mellett az

egészről egységes benyomást nyerni alig lehet. Ma még fokozza ezeknek a zavaró körülményeknek a hatását az immár négyszáz éves festéseknek a korral előhaladó romlása.

225. kép. MICHEL-ANGELO: A delphii Sibylla. (A Sixtus-kápolna menyezetén.)

Michel-Angelo itt nemcsak formákban gyönyörködni és általok gyönyörködtetni akart, hanem történeteket is tudott a maga lapidáris egyszerűségével megragadóan elbeszélni. A Teremtő alakját a képzőművészet számára — mondhatjuk végérvényesen — ő teremtette meg; utána senkinek, még Ráfaelnek sem jut-

hatott eszébe az ábrázolásnak ezen a módján változtatni; szemünk, értelmünk, képzeletünk a legmagasabb lényre csak ilyen emberi formában ismerhet rá.

És ezt a megrendítő fenségű alakot szelid atyai szeretettel látjuk «alkonyi felhő gyanánt« az első emberhez leszállani, hogy őt a még ólomsúllyal ráboruló álomból teremtő erővel életre ébressze. Ez az «Ádám teremtése» (201. kép) talán legmagasztosabb képe a ciklusnak, sőt némelyek szerint létrehozása legihletesebb pillanata volt a Michel-Angelo egész művészi munkásságának. Az életrekeltett Ádám mint a tökéletes ember mintaképe fekszik a szűz föld egy ormán s emeli fejét hála-, bizalom- és reményteljes tekintettel teremtője felé, «mint virág a nap felé». (H. Grimm.) Az Isten alakját körüllengő bő köpenyt gyöngéd szellő duzzasztja kerekre s belőle mint egy fészekből néznek csodálkozó, kíváncsi szemeikkel a gyermekded angyalok hatalmas földi képmásukra.

226. kép. Michel-Angelo: Esaiás próféta. (A Sixtus-kápolna mennyezetén.)

Ha Michel-Angelo ebben az Ádámjában a tökéletes férfialak ideálját akarta nyújtani, gondoskodnia kellett a nőiség ideáljának melléállításáról is. Éva háromszor jelenik meg; a szelid nőiesség kifejezését viseli magán főképen megteremtése jelenetében, melynek kompoziciója félreismerhetetlenül mutatja a Jacopo Quercia bolognai hasonló tárgyú domborművének hatását. Legszebb a paradicsomban, a tudás fájának árnyékában ülő Éva-alak (224. kép a XIX. táblán), amelyben a tökéletes idomok és viruló szépség fejedelmi büszkeséggel s a végzetet maga ellen kihívó elszánt akarattal párosulnak; méltán tartják ezt a művész legnemesebb női aktjának, a Medici-sírok Aurorája jóslatának. (Justi.) A paradicsomból kiűzöttek jelenetének Éváját már a bűntudat és az aggodalom némileg megtörte; mégis nőies kíváncsisággal néz vissza, hogy lássa: milyen az angyal, ki őket elűzi? vagy talán az elvesztett paradicsom felé vet még egy utolsó pillantást?

A vízözön képe — Michel-Angelonak az utolsó ítélet mellett legnagyobb terjedelmű kompoziciója — bő alkalmat nyújtott neki folytatni azt, amit a firenzei Palazzo Vecchio kartónjain megkezdett: remekelni a kapaszkodás, sietség és küzdelemtől feszült izmok, a szokatlan helyzetekben mutatkozó tagrövidülések ábrázolásában. Ez a sajnálatosan megrongált állapotban levő része a freskóknak, úgy mint a hozzá tárgyban és modorban legközelebb álló szögletképek: az érckígyó s Hámán bűnhődésének jelenetei, félreismerhetetlenül emlékeztetnek a Lao-

koon-csoportra, mely annál mélyebb benyomást tehetett a művészre, miután jelen volt ennek az antik műremeknek a Titus palotája romjaiból való kiásatásánál.

A mennyezet különálló alakjait Michel-Angelo talán még nagyobb szeretettel — mondhatni szenvedéllyel — alkotta meg, mint históriai képeit. A próféták és Sibyllák alakjai közül csak az egyetlen Jónásnál, — kit épen a hal gyomrából menekülve s már mintegy az istenséggel perbeszállva ábrázolt, — hódolhatott a meztelen test festésében való kedvtelésének. A többi próféták és Sibyllák váltakozó, egymástól teljesen elszigetelt, külön életet élő alakjaiban nemcsak az öltözék, a ruharedőzet monumentalitásában sikerült Michel-Angelónak utolérhetetlent alkotnia, hanem ezekben az «emberfölötti emberek»-ben olyan egyéniségeket is teremtett, melyek minden idők számára a művészi jellemzés és lélekfestés legelsőrendű tipusaivá váltak.

227. kép. Michel-Angelo: Jeremiás próféta. (A Sixtus kápolna mennyezetén.)

Kitörölhetetlenül vésődik például minden néző lelkébe a klasszikus görög ruházatban ábrázolt Sibylla Delphicának tágra nyitott, ihletében mintegy túlvilági látományra függesztett szeme (225. kép); Esaiásnak, a szeplőtelen fogantatás hirnökének rejtélyes álmodozása, melyből mintha közeledő veszély moraja vagy égi szózat rázná föl (226. kép); a Libycának erőteljes, fiatal szépséget valószínűleg azért adott a mester, mert szerepére nézve hiányozván minden hagyomány, alakját szabad képzelete szerint alkothatta meg. Ennél is, mint mindegyiknél a könyv jelzi a sors titkaiba való elmélyedést, nem az irásszalag, melyre a régiek mindegyiknek jóslatát fölírták. Ezechielnek heves, szinte ijedten izgatott mozdulata, mellyel a szélrohammal jövő mennyei látományt fogadni s azzal mintegy vitatkozni látszik, mintha még szolgáló szellemeire, a háta mögött settenkedő puttókra is átterjedne. A végitéletet jövendölő Sibylla Erythraeának pompás öltözéktől borított férfias, athletaszerű termete mintha a természetfölötti szellemi erőket a testben is példázná; az örökifjan ábrázolt Dániel az egyetlen, ki könyvét nem arra használja, hogy belőle kiolvassa a jövő titkait, hanem arra, hogy buzgó sietséggel beléírja álomlátásait. A cumaei Sibylla, ki már Ovidius idejében 700 éves volt, félelmes, de nem visszataszító rútságú óriásasszony, aki betűzve olvasni látszik azokból az utolsó sorskönyvekből, melyeknek árában Tarquiniusnak az elégetteket is meg kellett fizetnie. És

végül és mindenekfölött rabjaivá leszünk a pusztulás prófétája: Jeremiás képének (227. kép), amely a művész legszemélyesebb alkotása itt, valódi képe fájdalomtelt, borongó lelkének, melyet hátrahagyott nekünk, mint ahogy a quattrocentisták hátrahagyták Sixtus-kápolnai történeti képeiken külső képmásukat. A Savonarola beteljesedett szörnyű jóslatait lelkében hánytorgató, hazája, Firenze sorsa fölött elbúsult művész lelkének képe ez, mely a próféta szavaival mondani látszik: «Óh ti, akik áthaladtok utamon, nézzetek ide, vajjon van-e fájdalom oly nagy, mint az enyém?»

Mig a Sibyllák és próféták képeinek megszerkesztésénél a mester képzeletét a hagyomány és a szentírás némileg mégis megkötötte, az «Ignudi» vagyis mezítelen ifjak — mondhatjuk Atlasok — dekorativ alakjainak festésénél teljesen szabad szárnyra ereszthette azt. (228. kép.) És Michel-Angelo búsásan élt is ezzel a szabadsággal s a rugékony, hajlékony ifjú izomzat megfeszüléseinek és megereszkedéseinek, az ellentétes mozgású tagok egyensúlyozódásának (Contrapposto), sőt a fiatalos élénkség minden megnyilatkozásának pajzánságban, ijedelemben, sietségben, annyiféle változatát hozta belé ebbe a húsz alakba, mintha az ember testi és lelki változékonyságának teljes, tudományos registerét akarta volna nyújtani. Bár kétségtelen, hogy a művész ezeknek az alakoknak a megszerkesztésénél erős hatása alatt állott a római antik szobormüveknek is, főcélja bizonyára mégis az volt: az emberi test szépségében való gyönyörködésének széles tért nyitni, formaérzékét egyszer minden korláton túláradni hagyni s megmutatni, hogy az emberi test egyedüli kifogyhatatlan bőségű tárgya a művészi alkotásnak s hogy a kifejezés eszközeinek öntudatos korlátozásában nyilatkozik meg az igazi művész eszmevilágának végtelen gazdagsága.

228. kép. Michel-Angelo: Dekorativ alak. (A Sixtus-kápolna mennyezetén.)

A bőség és erő ilyen önmérséklete s a valóban nagynak, nemesnek és jelentősnek minden mellékes és kicsinyes fölébe helyezése mutatkozik a Sistina mennyezeti freskóinak általános jellemében és főleg szinezetében is. Abban a grandiosus egyszerűségben, amellyel Michel-Angelo nemcsak az aranyozásokat s a legkedveltebb és legbecsesebbnek tartott szineket: a bibort és ultramarinkéket kerülte, de képei élettelen elemeinél is szembetünően csak a legszükségesebbekre szorítkozott; így például a növényzetet a teremtés jelenetében néhány fűszál, a földet egy sziklalejtő, a paradicsomot egy fa képviseli. Látszik, hogy a művész sajnált minden kis területet, melyet szerkesztésének legfőbb, az ő szemében egyedül méltó tárgyától: az embertől elvonnia kellett.

A Buonarroti életének első, körülbelül 1516-ig terjedő korszakában, melyet itt lezárunk, a pápai síremlék diszítésére szánt főbb alakok közül három jött létre: a két rabszolgáé, melyeket a Louvre gyűjteménye őriz és a Mózesé, mely a jelenleg látható emlék közepét foglalja el, a Pietro in Vincoli templomban, Rómában.

A megkötözött rabszolgák alakjainak (229—230. kép) jelképes értelme örök rejtély fog maradni; a harczias pápától leigázott tartományokat akarta-e a művész bennök megszemélyesíteni, vagy a Julius halála következtében uralmukat és szabadságukat vesztő erényeket és művészeteket? nem tudhatjuk, de nem is kutatjuk.

229. kép. A haldokló rabszolga. 230. kép. A lázadó rabszolga.
Michel-Angelo szobrai a párizsi Louvreban.

Még az iránt is eltérők a vélemények, vajjon a két ekkor elkészült alak közül az, a melyik mintegy lemondva a zsarnokság elleni küzdelemről, fájdalmas nyugalomra hajtja fejét, haldokló-e, mint legtöbben hiszik, vagy csak alvó, mint Eugen Müntz mondja? Csak az iránt ért egyet mindenki, hogy művészi szépségre ez a két alak s különösen a nyugvó, a Michel-Angelo legremekebb alkotásai közé tartozik, melynek példája — mint látszik, — a Lionardo emlékszobor-terveire is befolyással volt, s hogy az a kettős megnyilatkozása az elnyomatás fájdalmának: a lemondásban és kétségbeesésben az egyiknél, a tehetetlen, de vad ellenállás kitörésében a másiknál, csak olyan prometheusi lélekből fakadhatott a minő a Michel-Angelóé volt, ki nyilván itt is, mint a Medicisíroknál, saját lelki életének, nem a dicsőítendő elhúnytnak, állított — talán öntudatlanul — emléket.

Ha ezekben az alakokban a művész lelkének tükrét látjuk, a harmadikban — el kell ismernünk — hogy van valami félreismerhetetlen s valószínűleg

231 kép. Michel-Angelo: Mózes. (Róma, S. Pietro in Vincoli.)

szándékos vonatkozás, mely a hatalmas pápa lelkületének kifejezéseként is hat reánk. A Mózes szobra ez, mely a patriarcha- és papfejedelmet ülve, a törvény-

táblákra támaszkodva, de parancsoló, szinte fenyegető szigorral előrehajolva, fölemelkedni készülve ábrázolja. (231. kép.) E fölfogás kétségtelenné teszi, hogy MichelAngelo Mózesben főkép az arany borjú imádása fölött felháborodott, az isteni törvénytől elpártoltak kérlelhetetlen üldözésére és megfenyítésére kész törvényhozót látta s annak művészi megjelenítésénél talán saját hazájának, a Mediciek aranyos jármába ép akkor önkényt visszatért Firenzének gyöngeségére is gondolt.

Ez a szobor, mely méltóbb és megfelelőbb elhelyezésre volt szánva a jelenleginél, mely minden részében befejezve, a mintázás finomságainak netovábbját mutatja föl s amelyet némelyek a modern szobrászat koronájának tartanak, kétségkívül folytatója annak az eszmekörnek, melyet a Sistina prófétáinak sorozata tár elénk s legmegragadóbb kifejezője az azokban is megnyilatkozó prófétai szellemnek. Az önuralom, mely a rettenetes alakot még székéhez köti, csak fokozza a félelmet, melyet látása kelt, mert nem sejteti, hogy mit forgat elméjében. Ekképen a Mózes-szobor legfőbb személyesítője lett annak, a «terribilitá»-nak,* amelyet a Michel-Angelo művészi alakítása jellemvonásaként szoktak emlegetni, és ha nem is adunk hitelt a Vasari följegyzésnek, aki elmondja, hogy a római zsidók szombati napokon tömegesen zarándokoltak el Mózesnek ehhez a szobrához s az ő «Capitano»-juk képmását istenként imádták, igazat kell adnunk a krónikás ama naiv jellemzésének, mely szerint a Mózes tekintetéből az isteni hatalom fensége oly közvetetlenséggel sugároz, hogy a néző szinte könyörögni kénytelen: födje el a arcát előle!

Valószínűnek kell tartanunk csakugyan, hogy Michel-Angelo, gyászba borulva nagy pártfogójának, II. Juliusnak halála fölött, s hódolni akarva az ő emlékének, ennek a hatalmas fejedelmi léleknek akart magyarázója, megörökítője lenni Mózes-szobra megalkotásakor.

IV. RÁFAEL.

Ugyanabban az időben, melyben Lionardo «Utolsó vacsorá»-jával Milanóban és Michel-Angelo Pietájával Rómában mintegy fölavatta az új korszak művészetét, az umbriai iskola leghírnevesebb mestere, Pietro Perugino az ő perugiai festőiskolájába egy tizenhét éves ifjút vett föl, aki addig szülőhelyén, Urbinóban tanult s már gyermekkorában teljes árvaságra jutott. Az ifjú, kinek neve Raffaello Sanzio, vagy Raffaello di Giovanni Santi volt (szül. 1483) ezen a neven kívül nem sokat örökölhetett atyjától, Giovanni Santitól, aki szerény viszonyok között élt a műszerető Montefeltrék uralma alatt álló hegyi városkában s megmaradt képeinek tanusága szerint mint festő nem tarto-

* A «terribilità» szót eredetileg II. Julius pápa alkalmazta Michel-Angelóra, mondván: «Michel-Angelo borzasztó (terribile), nem lehet vele semmire sem menni!» (L. H. Thode: Michel-Angelo u. d. Ende der Renaissance I. köt. 41. l.)

zott a Quattrocento kiválóbb művészei közé. Hogy fia gyermek- és serdülő éveiben Urbinóban kitől tanult festeni? az mindeddig megoldatlan kérdés. Atyját 11, sőt némelyek szerint már 9 éves korában vesztette el s a század végénél előbb a perugiai mesterhez tanítványul nem szegődhetett. Urbinoban abban az időben csak egy nevesebb festő működött, ki Ráfaellel későbbi pályáján is szoros összeköttetésben maradt: Timoteo Viti, vagy Della Vite (1467—1523); valószínűséggel bír tehát a föltevés, hogy ő volt a mester első oktatója. Ez a Timoteo Viti ferrarai származású volt s Bolognában a Francia műhelyében dolgozott mint ötvös és festő; képei, melyek lelkiismeretes, gondos munkára és gyöngéd, lágy érzelemre vallanak, világosan mutatják a Francia, továbbá az umbriaiak, különösen Pinturicchio, s végül a Ráfael váltakozó befolyását. Legerősebbé vált ez az utóbbi, mert ebben az esetben is észlelhető az, ami a művészet történetében gyakori jelenség, hogy t. i. az egykori tanító idővel a tanítvány szerepébe jutott nagyobb tehetségű növendékével szemben.

Hogy Ráfael perugiai tanulmányideje előtt is már gondos oktatásban részesült, azt némely, zsenge ifjúkori festménye és rajza is bizonyítja, melyen a Perugino befolyását semmi sem árulja el; ilyen a «Lovag álmá»-nak nevezett bájos, kis allegoriai kép a londoni National Gallery-ben.

Az ünnepelt perugiai mester s vele az egész umbriai iskola túlhaladta már dicsőségének delelőpontját, mikor a fiatal Ráfael odakerült. Az érzelem bensőségét, a rajongás miszticizmusát, a kifejezés naiv ünnepélyességét, mely ezt az iskolát oly vonzóan jellemezte, édeskés, modoros formalizmus kezdte fölváltani. De a Perugino művészetének hatása még elég erős volt arra, hogy a fiatal festőnek csodálatos alkalmazkodási és alakulási képességgel biró tehetségét egészen magához ragadja, úgy, hogy az alatt a négy év alatt, melyet Ráfael valószínűleg az umbriai mester oldalánál töltött, ő valóban úgy tünik fel, mint a Perugino ifjúkorának visszaidézője, mert fiatal lelke üdeségét, ébredező lángeszének még öntudatlan erejét vitte belé a tőle eltanult művészetbe.

A Perugino nagy elfoglaltsága mellett kétségtelen, hogy ő saját képein is igénybe vette a Ráfael közreműködését, amit annál könnyebben tehetett, mert a növendék munkája nagyon hasonló volt a mesteréhez. Egy másik, Peruginónál ifjabb, de Ráfaelnél jóval idősebb umbriai festő is befolyással lehetett rá: Bernardino Pinturicchio (1455—1513), ki a Perugino műhelyének vezetője volt egy ideig, s kinek ma sokan a Ráfael híres velencei vázlatkönyvének rajzait is tulajdonítják s aki a sienai Libreria freskóinak rajzolásánál bizonyára szintén igénybe vette fiatal pályatársa segítségét, úgy, hogy emennek fölényes tehetsége valószínűleg busásan téritette vissza azt, amit az idősebb művésztől valamikor tanult.

A Ráfael perugiai korszakának különösen két alkotása vonja magára figyelmünket; mindkettő a boldogságos Szűz életéből meriti tárgyát, mintegy sejtetve, hogy szerzője minden korok legnagyobb Madonna-festője lesz idővel. A korban előbbi: «Mária megkoronázása» most a Vatikán képtárában van, tehát a «Transfiguratió» közelében, ahol ekképen a mester első és utolsó nagy alkotása szem-

lélhető. Ráfael azonban e képet egy előkelő perugiai hölgy, Maddalena Oddi megrendelésére a Szent Ferenc ottani temploma számára festette, az alája tar-

232. kép. Ráfael: Mária férjhezmenetele. (Milano, Brera).

tozó polccal (Predella) együtt, mely az angyali híradást, a három király imádását s a csecsemő Jézus bemutatását a templomban ábrázolja. A fő-kép, melyen alant a Szűz anyának liliomokat és rózsákat termő nyitott sírját az álmélkodó apostolok állják körül, míg fenn, zenélő angyaloktól környezve, az Üdvözítő koro-

názza meg a megdicsőültet, bár még egészen a Perugino modorát mutatja, mégis a húsz éves művésznek mesterénél sokkal gondosabb és lelkiismeretesebb természet utáni tanulmányáról tanuskodik, melyet különben a hozzátartozó rajzvázlatok is igazolnak. A predella képein pedig még határozottabban nyilatkozik Ráfael egyéni művészetének ereje, őszintesége, életteljes alakítási és csoportosítási képessége.

Alig egy évvel később (1504) készült el a «Sposalizio» (Mária férjhezmenetele), melyet a fiatal mester Perugia közelében, Città di Castello-ban festett oltárképül s mely most a milanói Brera-múzeum egyik legcsodáltabb dísze. (232. kép.) Ez nemcsak a Perugino modorában van festve, hanem tárgyára, általános szerkesztésére nézve majdnem utánzata az umbriai mester két hasonló tárgyú képének, a Caen múzeumában levő oltárképnek és egy fano-i predella-festménynek; színezése is még quattrocentoszerűen kemény, a körvonalaktól mereven határolt; a fejek legtöbbje édeskés «perugineszk» módon van oldalt hajtva, míg a kezek, lábak Timoteo Vitire emlékeztetnek.

De mennyivel több élet és igazság, mennyivel őszintébb, közvetetlenebb kifejezés van mégis a gyűrű-átadás körül elfoglalt kezekben, a főpap mozdulatában, mint az umbriai ábrázolásokban! A részletek egymáshoz való viszonyában milyen jótékonyan nyilatkozik meg a legnagyobb kompozicionális feladatok megoldására hivatott tehetség rendező ereje.

1504 őszén már Firenzében találjuk a nagy reményekre jogosító ifjút; Toscana fővárosának akkor még elvitázhatatlan művészeti elsőségén kívül valószínűleg a Lionardo híre vonzotta oda, ki abban az időben épen Firenzében működött. Azonban Lionardo mellett még elhatározóbb befolyást gyakorolt idővel a fiatal mester tehetségének fejlődésére egy harmadik firenzei festőművész, kivel épen a közte és Ráfael között fennálló szoros szellemi rokonságnál fogva itt lesz helyén való foglalkoznunk s őt önálló, nagy művészi jelentősége szempontjából is méltatnunk: ez Baccio della Porta, máskép: Pagholo del Fattorino, domokos rendi szerzetesi s egyúttal művészi nevén: Fra Bartolommeo (1475—1517).

Ennek az életéről sem tudunk sokat; mint szegénysorsú fuvaros gyermeke korán került a Cosimo Rosselli iskolájába, ahol valószínűleg a nálánál idősebb Piero di Cosimo s az ép akkor Firenzében működő Perugino is befolyással volt rá. Szövetkezve az egészen különböző természetű Mariotto Albertinellivel, sok képet festett ezzel együtt, míg társát kalandos és nyugtalan hajlam a festészettől eltérítve csapláros üzletre nem vitte. Bartolommeo is néhány évre búcsút mondott a művészetnek, de egészen más okból: Savonarola hitszónoklatai elragadták őt; a «hiúságok máglyáján» elégette minden világi tárgyú festményét, s midőn a rajongó hitszónok, kit kétszer is lefestett, maga került máglyára, híve, a festő, kolostorba vonult. Mikor újra fölvette az ecsetet, sorsa összehozta őt Ráfaellel; sokat tanultak egymástól kölcsönösen; Ráfael nyomában úgy látszik Rómában is járt, de még kétségtelenebb velencei látogatása, mely festésére is nagy kihatással volt.

Rövid élete alatt (42 éves korában halt meg) Fra Bartolommeo sokat dolgozott és munkássága elsőrendű fontosságúvá vált a Cinquecento festőművésze-

233. kép. Fra Bartolommeo: Madonna della Misericordia. (Lucca, Accademia.)

ténck megalapításában. Képei s még inkább rajzai világosàn mutatják az áttérést a firenzei primitivek s Perugino irányától főleg a Lionardo, később a Ráfael befolyása alatt is a klasszikus művészethez. A festészetben Lionardo mellett ő az első, ki a szerkesztésnél mellőzi a lényegtelen, epizodikus elemeket, a nagy

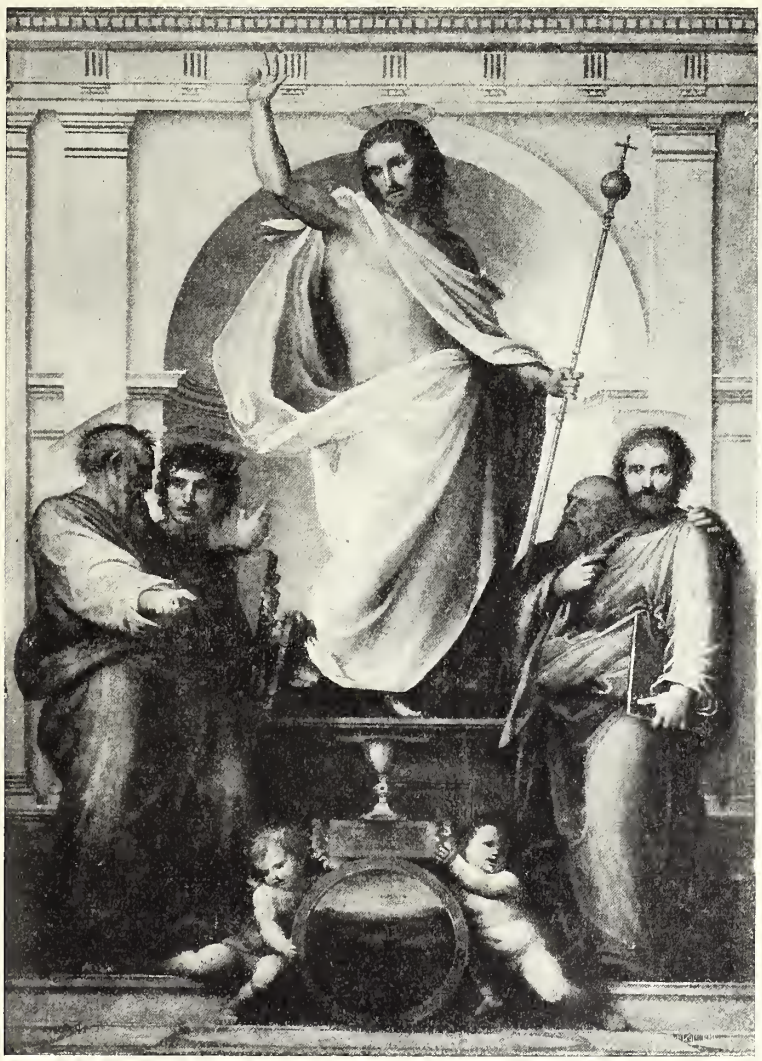
jellemalakok, szabad, fenséges mozdulatok, a széles, duzzadó ruharedőzetek s az architektonikus csoportosítás hatását éreztetni tudja, ki az alakokba erőteljesebb, zártabb körvonalakat, a tömegekbe összhangot és életet hoz be; sőt el lehet mondani, hogy az első, ki a művészet keresztény tartalmát klasszikai formába öntötte. Mert Fra Bartolommeót mély vallásos érzés is jellemzi; a luccai Accademiában levő «Madonna della Misericordiá»-ja mesterműve a boldog ájtatosság kifejezésének, valódi apotheosisa az imádságnak, melyen minden alak ujongó hálaéneket látszik dalolni. (233. kép.) S e mellett ebben a művében is benne van a Cinquecento minden művészeti vívmánya, mert épen az az ő jelentősége, hogy a vallásos érzéssel össze tudja kötni a klasszikai stílű ábrázolást, az antik és a meztelen utáni tanulmány minden előnyeit s e tekintetben lett valódi előfutára Ráfaelnek, kinek legtökéletesebben sikerült legalább rövid időre, legalább a művészet világában összeegyeztetni a keresztény és az antik ideálokat.

234. kép. Az utolsó ítélet. Fra Bartolommeo és Albertinelli képének felső része a firenzei Uffizi-képtárban.

Hogy a szerkesztésben, főleg a csoportok mértani elrendezésében és a tömegek összetartásában s egyensúlyozásában mennyit köszönhetünk neki s mennyit tanult tőle különösen Ráfael, azt legföltünőbben mutatja a firenzei Maria Nuova-kórház kis képtárából az Uffizi-ba került freskó-maradvány: a végítélet képe. Ennek megromlott alsó része Albertinellitől való, de különösen felső, az ítéletet hozó Megváltót körülfogó félkörű csoportozatában (234. kép) Fra Bartolommeo határozottan túlhaladta elődeit és kortársait, s mintegy mintáját szolgáltatta a Ráfael perugiai falfestményének a San Severo-kápolnában, s később magának a vatikáni Stanzák «Disputá»-jának.

Hogy azonban a szerkesztés vívmányain kivül Fra Bartolommeo mint kolorista is, telitett, átvegyitett szineinek meleg, viruló pompájával és gazdagságával nagy hatást gyakorolt kora művészetére, azt valószínűleg velencei tanulmányainak köszönhetjük. E jelessége mellett fölfogásának nagyszerűségét, mimikájának ékesszólását, alakjainak fenkölt kifejezését s kerekded vonalainak pompás hullámzását hirdeti különösen a Pitti-képtárban látható «feltámadó Krisztusa» és pedig úgy fő-, mint mellékalakjaival. (235. kép.)

A művészettörténet Fra Bartolommeonak tulajdonítja a mozgatható és felöltöztethető fabábnak mint mintának a festésnél használatba vételét, s tudva van róla, hogy agyagmodelleket is használt, melyeket a szükség szerint öltöztetett föl. Egyébiránt képei s még inkább nagy mennyiségben meglevő és fölötte



235. kép. Fra Bartolommeo: A feltámadó Krisztus. (Firenze, Palazzo Pitti.)

tanulságos rajzai kétségtelenné teszik, hogy sokat dolgozott élő minta s meztelen test után is, aminek a rövidülések tetszetős és valószerű kezelését köszönhette.

Fra Bartolommeo munkatársai közül a már említett Mariotto Albertinellit (1474—1515), különösen két önálló képe avatja, ha nem is lendületes, nem is mély érzésű, de a szerkesztés problémáiban jártas s a színezés hatása

fölött uralkodó művésszé. Ezek: Mária látogatása Erzsébetnél (La Visitazione) a firenzei Uffizi-képtárban (236. kép), mely egyszerű kompozicziójával, dallamosan összehangzó alakjaival és hátterével határozottan monumentális benyomást tesz és az ugyanottani Galleria antica e modernában levő Angyali hirmondása.

A szerzetesfestő hatása nem érvényesült mindjárt a Ráfael munkásságában. Első firenzei tanulmányai úgy látszik a Brancacci-kápolna Masaccio-féle freskóinak s valószínűleg a Lionardo műtermének is voltak szentelve; ez utóbbinak hatása érezhető azokon az arcképeken, melyeket a fiatal, Firenzében még kevéssé ismert festő első ottani megrendelői számára készített: Agnolo Doni és neje, Maddalena képein és a «Donna Gravidá»-nak* nevezett arcképen a Pitti-képtárban. Látszik, hogy festőjük helyes nyomon jár, de még nem szabadult ki egészen azokból a békókból, amelyeknek levetése után mint arcképfestő is a legelső művészek közé emelkedik. E korból való Ráfael ismeretes önarcképe is az Uffiziban (237. kép), ez az annyira igénytelen s mégis oly csodás varázsú festmény, mely nélkül a «boldog ifjú» (fortunato garzon) képét talán megközelítőleg sem tudnók képzeletünk elé varázsolni.

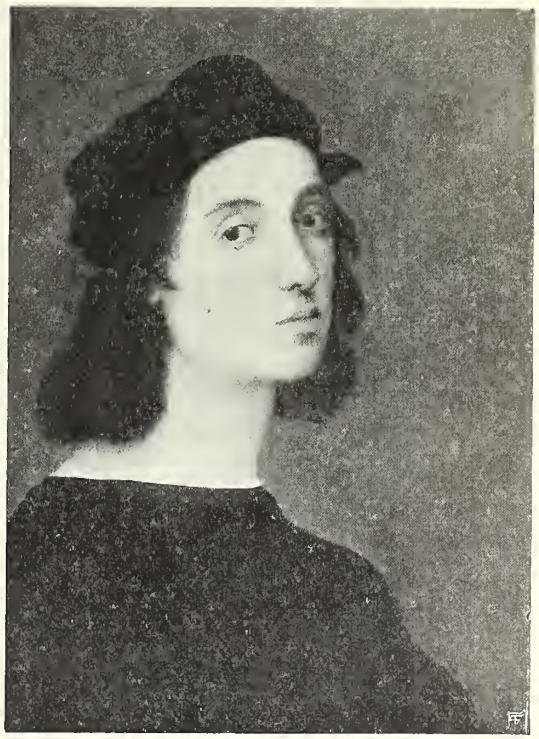
236. kép. Mariotto Albertinelli: Szt. Anna látogatása Erzsébetnél. (Firenze, Uffizi.)

A fiatal mester Firenzéből többször visszatért Perugiába is és ott festette többek között azt a freskóját, melyet már megemlítettünk, mely azonban a Masaccio falfestéseinek gondos tanulmányát is elárulja: a San Severo kolostor szentjeit, amint a Szentháromságot imádva környezik. A kép erősen meg van rongálva, de az ülő szentek alakjainak megszerkesztésében és megfestésében mutatkozik a firenzei tanulmányoknak köszönhető nagy haladás, szemben a Perugino iskolájával, akinek a sors mégis megengedte, hogy az őt messze túlszárnyalt géniusz korai elköltözése után, ezt a képét aggkora gyöngülő ecsetével ő fejezze be, ráfestvén az alsó szélen sorakozó szentek alakjait.

Egyébként Ráfael firenzei korszakának alkotásai egészen a Madonna-kultusznak vannak szentelve. Az ő rövid életének egyik legfőbb hivatása az volt, hogy a boldogságos Szűz imádásának, úgy amint az a középkor miszticizmu-

* «Donna gravida» annyit jelent, mint terhes asszony.

sának s a nő iránti hódolatának eszmekörében kifejlődött, új érzelmi tartalmat adjon oly művészeti alkotások által, melyek egyaránt elégítik ki a tökéletes női báj iránt a renaissanceban föltámadt érzéket és a női tisztaság s erényről a keresztény vallás- és erkölcstanban megalkotott fogalmat. A Ráfael Madonnái testalkatukra nézve semmiben sem különböznek a görög és római művészek nemesebb Venus-típusától; de ezeknek a teljes idomú, viruló szépségű Istenanyáknak tekintetében, magatartásában a szelídségnek és a lelki tisztaságnak olyan bája rejlik, amelyet az antik művészet egyáltalán nem ismert, s amelynek ily tökéletes kifejezése a Quattrocentónak még hatalmában nem állott. Ennek az új női ideálnak a keresztény vallásos festészet soha fölül nem múlt Madonna-képeiben való megteremtése épen olyan elvitázhatlan érdeme Ráfaelnek, mint ahogy az Atyaisten legtökéletesebb megjelenítését a Michel-Angelo ecsetének, a legigazibb és egyúttal legeszményibb Krisztus-tipus megalkotását a Tizian művészetének köszönhetjük.



237. kép. Ráfael önarcképe. (Firenze, Uffizi.)

A Ráfael firenzei korszakának Madonnái két tipus köré csoportosíthatók; mindkettőt ma is Firenzében őrzik; az egyiket, a «Madonna del Granducá»-t a Pitti, a másikat, a «Madonna del Cardellinó»-t az Uffizi-galleriában. Az első a legegyszerűbb szerkesztés próbája, amelyen a Szűzanya csak az isteni gyermekkel karján jelenik meg; a másodikon a kompozició már nagyobb családi jelenetté bővül ki, melyen tájképháttér elé helyezve a boldog anya két gyermekkel van letelepedve: a kis Jézus itt már játszótársat talál a gyermek Jánosban, a későbbi keresztelőben.

Az e két tipus köré csoportositható képein Ráfael ezt a minden képzelhetők között legegyszerűbb és legigénytelenebb tárgyat bámulatos eszmegazdagsággal változtatja; mintha meg akarta volna mutatni korának, hogy a valódi művész a tárgynak nem kiterjesztésében, hanem mélyítésében keresi a művészet végtelenségét, kifogyhatatlan volt a változatokban, pedig rajzainak tanusága szerint nem is jutott mindegyik eszméje teljes kivitelre.

A «Madonna del Granduca» neve onnan ered, hogy a kép (238. kép) soká a toszkánai nagyherceg szobájának ékessége volt s III. Ferdinánd annyira szerette,

hogy utazásaira is magával vitte; valószínű egyébiránt, hogy e kép eredetileg Guidobaldo, urbinói herceg megrendelésére készült. Ráfaelnek ez a műve még

238. kép. RÁFAEL: Madonna del Granduca. (Firenze, Palazzo Pitti.)

sokban a Perugino iskolájára emlékeztet, de már magán viseli a firenzei stil jellegét is és magasan fölötte áll mindannak, amit az umbriai mester javakorában alkotni tudott. Az anya és a gyermek nagyságarányában az ideál el van érve; a

szűk keret épen csak az alakot láttatja, azt is csak térdig, az igénytelen, sötét háttér és az egyszerű ruházat, mely a hagyománytól csak abban tér el, hogy a homlokot szabadabban hagyja, minden figyelmet a Szűzanya és gyermeke sugárzó alakjára, arckifejezésére összpontosít; de kettejöknek ez a boldog együvé

239. ábra. Ráfael: Madonna del Cardellino. (Firenze, Uffizi.)

símulása s a Mária magatartása és arca azután ki is fejez mindent, ami az «ég felé vonzó, örök nőiség» eszményeképen él bennünk. A «perugineszk» fejhajtás itt csak gyöngéden jelezve van, de épen ezért sokkal megragadóbb igazsággal érezteti a nézővel azt az áhitatos, szelíd, boldog jóságot, melynek a Praeraffaeliták formanyelvében is ez a mozdulat volt a kifejezője. E kép bűbáját a Ráfael legragyogóbb későbbi alkotásai sem képesek elhomályosítani.

Ennek a Madonnának az eszméjét fejleszti azután tovább a művész néhány más ugyane korbeli művében, s e közben — a firenzei művészet behatása alatt — mind több elevenség, meleg emberi érzelem és szabad mozgás költözik belé alakjaiba. Ide tartoznak a müncheni «Madonna della Casa Tempi», a berlini «Madonna Colonna» és az «Orléans-Madonna» Chantilly várában.

A másik tipus: a «Madonna del Cardellino» (239. kép), nevét a pintyőkétől vette, melyet a kis János tart kezében s a kis Jézus megsimogat. Itt már egészen eltűnik a Madonna-arc s a csoportosítás peruginói jellege, a formák lágyságában a Lionardo, a csoportozat háromszögű fölépítésében a Fra Bartolommeo befolyását ismerjük föl, de a Szűzanya szőke, kerek, mennyei fényt árasztó arca és különösen a kis játszótárs pompás, gyermekded mozdulata a Ráfael legsajátabb világába vezeti be a nézőt.

Ehhez a tipushoz társulnak szerkesztésök rokon volta miatt a bécsi udvari múzeum Madonna-képe (Madonna im Grünen), valamint a párizsi Louvre «Belle Jardinière»-je. Ezeknek a Lionardo modorában szerkesztett, de a firenzei Quattrocento tájképhátterével ellátott Madonna-képeknek egyik válfaját bírjuk mi is országos képtárunk befejezetlen, bájos kis «Eszterházy-Madonná»-jában, melyet kicsiny méretei mellett is széles kezelés és nagyszerű körvonalak jellemeznek.* Ez a kép XI. Kelemen pápa ajándékaképen került az osztrák császári ház s onnan Eszterházy herceg tulajdonába.

Vannak azután Ráfaelnek e korbeli képei, melyeken a szent Család Köre kitágul, — mint a madridi Escorial «Madonnáján a báránnyal», a szentpétervári «Ermitage» szent Családján és a müncheni «Madonna Canigiani»-n. Legszélesebb körű e korbeli kompoziciója Ráfaelnek, — melynek befejezése azonban, Firenzéből való távozása miatt már segédeinek föladata maradt, — a «Madonna del baldachino», mely most a Pitti-képtárban látható. Ez a «Santa Conversazioné«-k módjára nagy csoportot ábrázol, a Szűzanyát imádva környező szentekkel. Ennek a képnek nemcsak elrendezése s dekorativ részei, hanem még az egyes szentek alakjai is tetőpontját jelzik a Fra Bartolommeo befolyásának a Ráfael művészi fejlődésében, az angyalputtók rajta már előhirnökei a későbbi római Madonna-képeknek s a trónkárpitot emelő angyalok tagrövidülései a legmerészebbek, melyeket a mester rajzolt.

Az ok, amely miatt Ráfaelnek firenzei munkáját abba kellett hagynia, ugyanannak a pápának a hívása volt, akinek akarata a Michel-Angelo pályájának alakulására is oly elhatározó befolyást gyakorolt. De még mielőtt Ráfael lakóhelyét 1508-ban végkép Rómába tette volna át, egy perugiai matrona megrendelésére lefestette a Krisztus sírbatételét (La Deposizione), mely a Szent Ferenc perugiai templomából a római Borghese-képtárba került. (240. kép.) Ez a kép egy fogadalomnak köszönhette létét, mely ama gyászos testvérharcnak alkalmával keletkezett, midőn Atalanta Baglioni saját karjaiban látta elvérezni fiát, a meggyilkolt Griffonét; ennek az eredetének megfelelően a kép — a meglevő rajzok tanúsága

* A képtár leíró lajstromában 53 71. szám.

szerint, — előbb Piétának volt tervezve s csak a későbbi kivitel alkalmával alakult át sírbatétellé, melyen a keservében összerogyó anya a hátteret foglalja el. Ez az átalakulás nem szolgált előnyére a festménynek, mely kissé keresett és mesterkélt helyzeteket és csoportokat tüntet föl s nem mindenben győzelmes küzdést a drámailag mozgalmas nagy történeti kompozició feladataival. A kép azonban különös érdekkel bír mint Ráfael első e nembeli, nagy gonddal készült alkotása és — némi Franciára emlékeztető vonások mellett — mint első

240. kép. Ráfael: Krisztus sírbatétele. (Róma, Borghese-képtár.)

jelensége a Michel-Angelo hatásának, amely mind a holt Krisztus ábrázolásában, mind a jobboldali ülő nőalak helyzetében mutatkozik. Általán a művész tehetségének forrongása van kifejezve e festményen; úgy a szerkesztés, mint a színezés még nélkülözi a későbbi erőt, de a szép alakok és arcok s a megragadó kifejezés létrehozására való törekvés már itt is jelentékeny sikereket arat.

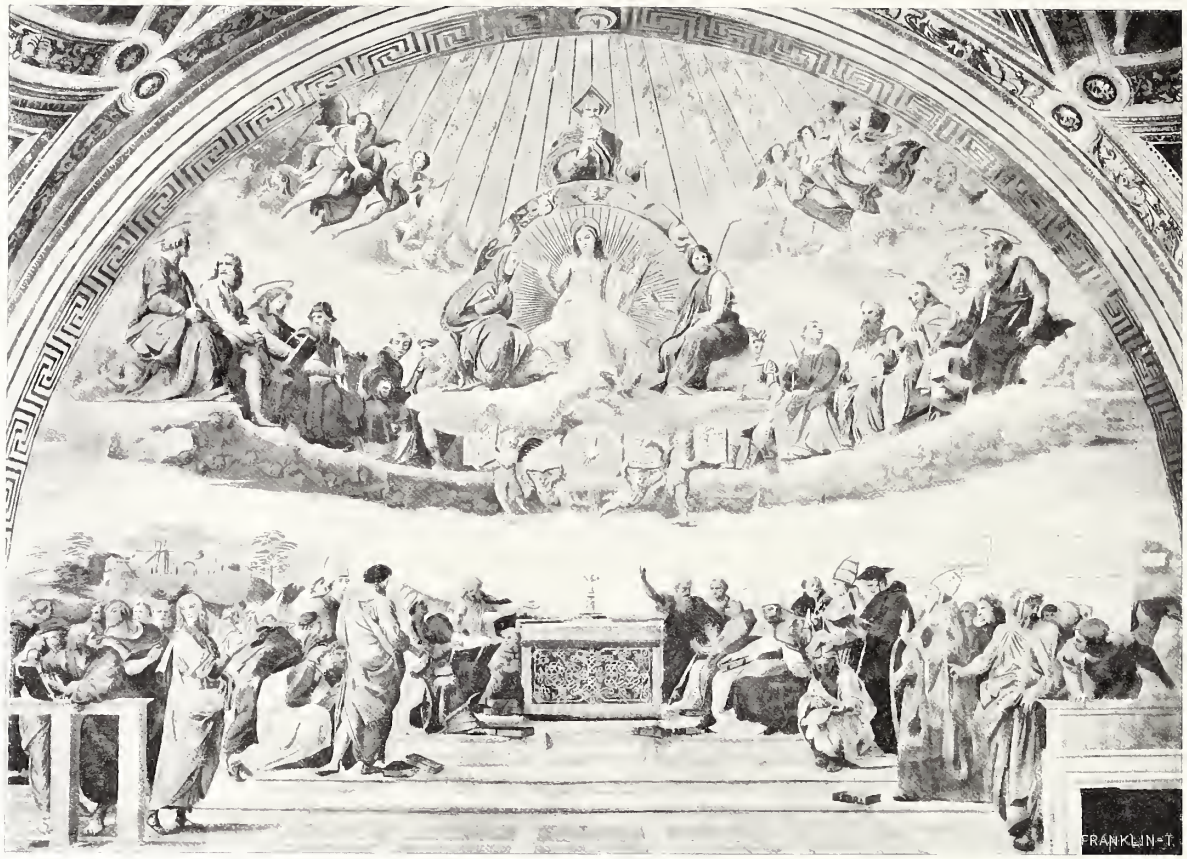
A Ráfael római működése, melynek csak korai halála vetett véget, a Cinquecento legfényesebb korszakává vált, mert egybeesik azzal az idővel, midőn ott Michel-Angelo és Bramante alkották halhatatlan műveiket. Itt jut a fiatal mester tehetsége teljes kifejlődésre, itt teremti meg ő is legremekebb képeit, fáradhatatlan, szinte lázas, de sohasem felületes, sohasem hebehurgya munkássággal, oly munkás-

sággal, mely tizenkét év alatt felőrölte fiatal erejét, de a halhatatlanság dicsfényével övezte alakját. Művészetének legnagyobb pártfogói e korszak pápái voltak: II. Julius és X. Leo; de az örök város egyházi és világi előkelőségei mind vetélkedve halmozták őt el megrendeléseikkel, mialatt tanitványokból és követőkből egész udvar képződött a fejedelemként ünnepelt fiatal mester körül, ki most már nagyobb feladatai teljesítésénél barátai és növendékei segítségét is kénytelen volt fokozódó mértékben venni igénybe, annál inkább, mert figyelmét és tevékenységét ez időben a festészeten kivül Róma építészeti régiségeinek tanulmányozására s monumentális építészeti feladatokra is ki kellett terjesztenie. Csak egy, a legnagyobb pályatárs: MICHEL-ANGELO maradt meg Ráfaellel szemben is zordon visszavonultságban; amannak zárkózó, bizalmatlan lelkülete s mindkettejök természetének sok ellenkező vonása kizárta a baráti viszonyt, sőt még a közeledést is.* Oly csillagok voltak, melyek útjaikon idegenül haladnak el egymás mellett, de el nem kerülhették, hogy fényök egyesüljön: a Ráfael római korszakának művészi alkotásai sokban magukon viselik a Michel-Angelo hatásának félreismerhetetlen jeleit. E hatás mellett főleg az antik plasztikai művek tanulmánya az, mely a Ráfael római stiljét megalakítja; később még a SEBASTIANO DEL PIOMBO kolorisztikus hatása járul ezekhez. A hatalmasabb testalkatok választása, a szilárd alkatrészekre, különösen a csontalkatra helyezett nyomaték; az egész kompozició szorosabb összefüggése, tömörebb csoportositása, a térnek teljes kitöltése mellett; a plasztikai ellentétek kiemelése s a súlyosabb fajtájú ruhaszövetek alkalmazása: ezek azok az elemek, melyek a Ráfael római stiljének ép úgy, mint a Michel-Angelóénak, előzményeikkel szemben jellegét megadják.

Ráfaelt mindjárt Rómába érkezése után földije, Bramante ajánlatára a legkiválóbb művészi feladatok egyikével bizta meg II. Julius pápa: a Vatikán-palota második emeleti szobáit, az úgynevezett Stanzákat kellett falfestményekkel diszitenie. A szabálytalan alakú, kétfelől világított, nem nagy kiterjedésű szobák közül Ráfael az úgynevezett «Stanza (vagy Camera) della Segnaturá»-ban kezdte meg munkáját, melyet az akkori pápa dolgozószobájának tartanak, melyben az eléje terjesztett iratok is alájegyzés (Segnatura) alá kerültek, míg néhányan a Signatura nevű legfőbb egyházi felebbezési és semmitő-bíróság azon időbeli székhelyének vélik. E szoba mennyezetén Ráfael a széles falak egyikére az úgynevezett «Disputá»-t festette, a másikra pedig az «Athéni iskolát»; az ablakoktól megszakított keskeny falak egyikén a Parnassust ábrázolta, míg a másik köré a világi és az egyházi hatalom adományozására vonatkozó két történeti s egy a főerényeket jelképező allegorikus képet alkalmazott.

A «Disputa del Sacramento»-t tulajdonképen helytelenül nevezik Vasari nyomán az oltári szentség fölötti vitatkozásnak; azok, akik ezen a képen (241., XX. tábla) az oltárra helyezett szentségnek földi környezői, nem vitatkoznak a «test és

* Lásd viszonyukra nézve: Eug. Müntz: Une rivalité d'artistes au XVI. siècle. (Gazette des beaux Arts 1882 márc. és ápr. füzete.)



241. kép. A Disputa del Sacramento; RÁFAEL freskója a vatikáni Stanza della Segnaturában

vér» miszteriuma felett, hanem inkább vetélkedni látszanak a vallásos elragadtatás kifejezéseiben, főleg az oltár mellett letelepedett négy fő egyházatya (Szt. Jeromos, Nagy Gergely, Szt. Ambrus és Szt. Ágoston) és közvetetlen környezetük, valamint a balról előretóduló fiatalok, míg a távolabb állók között némelyiknek közönye vagy ellenmondása csak fokozni látszik a tömeg fölött uralkodó érzés hatását a nézőre.* És a hivők odaadó bizalma megtalálja jutalmát: fönn, az oltár fölött megnyílik az ég, s inkább éreztetve, mint láttatva a földön levőkkel jelenlétüket, fenséges felhőkoszorúra telepedve leszállanak az ég lakói: a Szentlélek galamb alakjában, a négy evangeliumot hordozó angyal-puttóktól környezve, Jézus, nem mint rettenetes, de mint jóságos birája a világnak, az őt szeretettel imádó, ellenállhatatlan kedvességgel meghajló Szűzanya s a komoly keresztelő János kiséretében, fölötte pedig az Atyaisten hatalomteljes, áldó alakja. A szentháromság köré — ép úgy, mint a perugiai San Severo kis freskóján — az üdvözültek magasztosan békés, túlvilágiasan szelíd alakjai formálnak félkört: az ó és új világ prófétái és szentjei, a miseimádságokban foglalt s a Dante Paradisojában is megtartott sorrendben; köztük van Ádám is, az emberiség őse, megannyi pompás jellemalak. A legfelsőbb gyűrű sugaraiban angyalfejek miriádjai láthatók s vezetőkként két csoportban három-három lebegő cherub. Ha ezeknek öltözéke, az üdvözítőt környező dicsfény anyagias felépítése, a sugarak és csillagok domború felrakása az alanti tájkép jellegével együtt Ráfaelnek ezen az első római alkotásán még eszünkbe juttatják a Quattrocento hagyományait, az ő fölényét elődjei fölött mutatja az egész csoportosítás és elrendezés csodálatos ritmusa és egyensúlya, a kép magas és mély terének teljes megtöltése szervesen összekapcsolt élettel és mozgással s a benne megnyilatkozó vallásos eszmének: a hit magával ragadó hatalmának magasztos kifejezése.

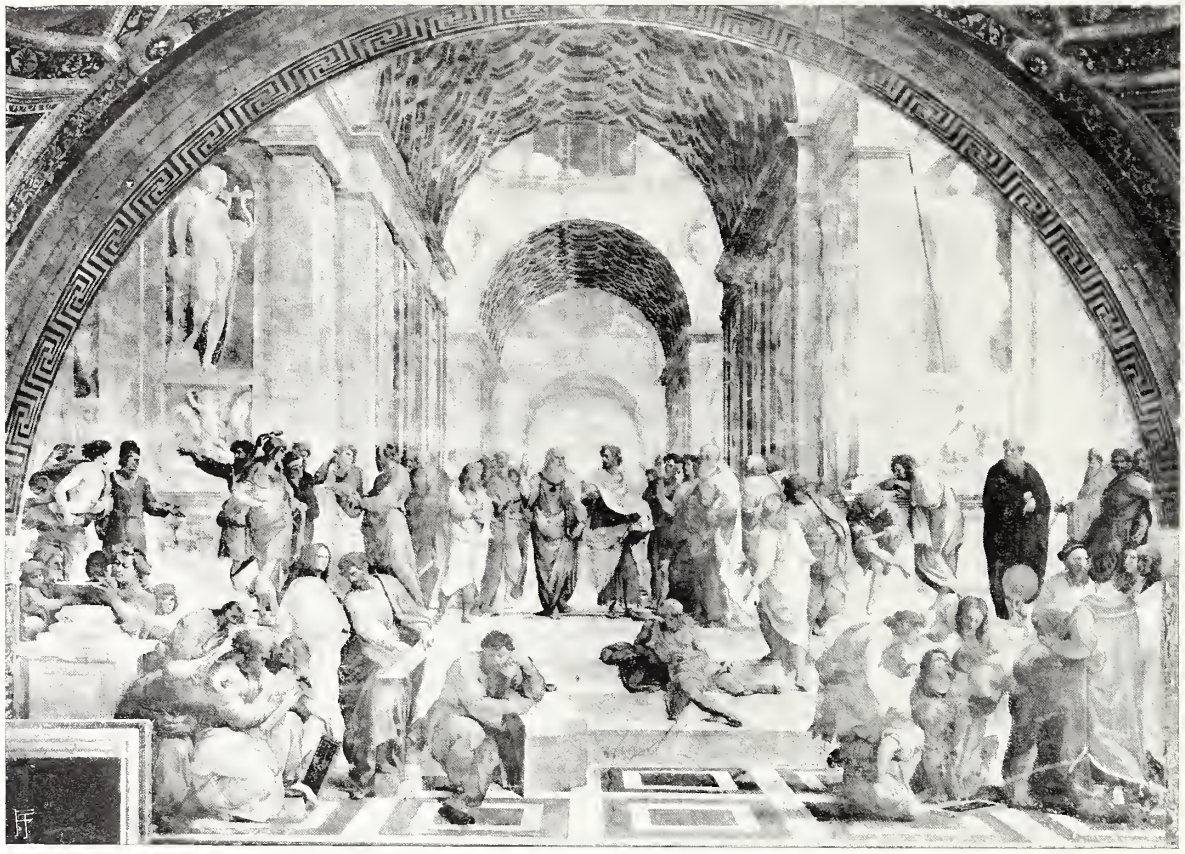
Míg ebben a képében Ráfael a középkor folyamában kifejlődött keresztény vallásos felfogás összefoglalását s a keresztény hit apotheosisát akarta nyujtani, a szemben levő falfestményt, a «Scuola d'Atené»-t az ókori és azon alapuló humanisztikus tudományosság s különösen bölcselet dicsőítésének szánta. (242. kép, XXI. tábla.) Teljesen megfelelt ez az egymás mellé helyezés a renaissance szellemének és érzületének, mely a tudományt nem kevésbé becsülte meg, mint a vallást, sőt gyak-

* A «Disputa» képén fölismerhető alakok: a felső félkörben balról jobbra: Szent Péter, Ádám, Szent János evangelista, Dávid király, Szent István; a dicskoszorún túl: Szent György, Szent Lőrincz, Mózes, ifj. Jakab apostol, Ábrahám és Szent Pál; lenn balról a korlátra támaszkodik Bramante, ezen az oldalon az oltár közelében márványszéken ül Szent Gergely pápa, mellette ül Szent Jeromos; az oltár túlsó oldalán Pietro Lombardo püspök az égre mutat, Duns Scotus szerzetesi csuhában áll mellette, Szent Ambrus az égre tekintve ül, mellette szintén püspöki díszben ül Szent Ágoston s tollba mondja egy fiatal növendékének «Civitas Dei» című munkáját; mögötte Anaclet pápa, pálmaággal kezében, a dominikánus aquinói Szent Tamás s a bibornok Szent Bonaventura között; a lépcsőzet előterén álló pápa kétségkívül IV. Sixtus, a Capella Sistina építője s Julius pápa nagybátyja; mögötte a koszorús Dante és a nagy prédikátor Savonarola, s némelyek szerint a Fra Angelico (Fiesole) fejei is láthatók.

ran őszintébb rajongást tanusított amannak tételei, mint emennek hitelvei iránt, s gyakorlatilag inkább igyekezett az antik irodalom nagyjainak mint a kereszténység vértanúi és szentjeinek nyomdokaiba lépni. Ennek az eszmekörnek azután csak természetes kiegészítése volt az, hogy a művész az «athéni iskola» alakjait egy szobrászilag is gazdagon diszített oly fönséges csarnokba helyezte, melyben — valószínűleg a Bramante segítségével — megpróbálta mintegy tovább álmodni a klasszikus ókor építőművészetének és szobrászatának legmerészebb álmait és hogy a Camera della Segnaturának, — a renaissance-korszellem e legsajátabb szentélyének — harmadik falán, a «Parnasso» képén Apollo és a Múzsák társaságába az ókor koszorús dalnokai mellé odafestette a középkor és a renaissance legnagyobb költőit is, ezzel példázva a költészet és művészet eszményeinek vallásokat és világkorokat áthidaló közösségét.

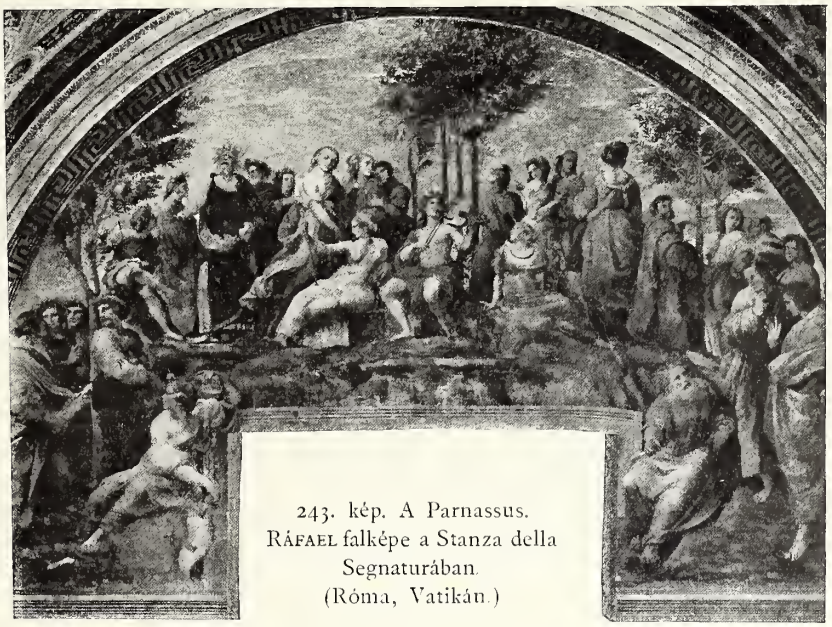
Az «athéni iskola» megszerkesztésénél Ráfael annyiban nem szakított a hagyománnyal, amennyiben a «trivium» és quadrivium» «hét szabad művészeté»-re az egyes csoportokban itt is ráismerhetünk, de a Quattrocento hasonló tárgyú ábrázolásaitól mégis egy egész világ választja el a Ráfael képét. Ő nem szimbolikus alakokban, hanem legnagyobb történeti képviselőik személyében állítja elénk a szabad művészeteket, vagy inkább tudományokat: a bölcseletet Platon és Aristoteles alakjaiban, akik a főhelyet foglalják el ebben a felséges gyülekezetben, s akiknek tanítására s talán vitatkozására minden életkorbeli tanulóik figyelnek; Platon, a lelkesült öreg, kezével fölfelé mutat, a földfeletti régiókra utalva, míg az ifjabb Aristoteles a józan férfiú, kinek ujja lefelé, a valóság talajára látszik mutatni. És itt van Diogenes és Sokrates, itt Euklides vagy Archimedes a kopasz Bramante képében, továbbá Pythagoras, Zoroaster és a koronás Ptolemaios. A többiek személyisége kétes, de bizonyos az, hogy nem symbolikus alakok, hanem valamennyien tanító vagy tanuló, búvárkodó vagy elmélkedő férfiak és ifjak, minden schematikus elkülönítéstől ment, szabadon egymásba olvadó csoportokban, mind magasabb rendű, testileg és szellemileg szinte tökéletes emberek, áthatva a tudományért való lelkesedéstől és a tudományos megismerés fölemelő boldogságától. Az eredeti üdeségéből és erejéből sokat veszített falfestmény, még jelen állapotában is szembeszökővé teszi a haladást, Ráfael stiljének hatalmasabb kifejlődését a «Disputá»-val szemben: az élesebb jellemzést, beszélőbb mozdulatokat, az alakok nagyobb plasztikai tartalmát, s az alakoknak és a gazdagságuk mellett minden túlterheltségtől ment csoportoknak mesteri viszonyitását a térhez.*

* A «Scuola d'Atene» képén megnevezhető alakok: a felső sorban balról jobbra Alkibiades (sisakkal), Nikomachos (könyököl), Sokrates (ujjain számlál), Polemon, Krantor, Speusippos, Xenokrates, — Platon és Aristoteles (a középen), — tovább: Theophrastos, Lykon, Kritolaos, tyrosi Diodoros és Bessarion bibornok (?) csípőre tett kézzel; az alsó sorban szintén balról jobbra: Demokritos vagy Epikuros (tölgykoszorúval, olvas), Empedokles (kopasz, guggolva jegyez), Pythagoras (térdelve könyvbe ir), Francesco Maria della Rovere (világos köpenyben hosszú fürtű, szép ifjú), Anaxagoras (vagy Hippias? térdére támasztja könyvét), ephesusi Heraklitos (a kőkockára könyökől), Diogenes (a lépcsőre telepedett le), Archimedes a Bramante képében (a földön



242. kép. Az athéni iskola ; RÁFAEL freskója a vatikáni Stanza della Segnaturában.

A «Parnasso» Helikonnak is volna nevezhető, mert — bár a Kastalia forrása mellé van helyezve — a Múzsáknak szentelt babérligetet ábrázol, annyiban mindenesetre egészen új felfogással, hogy — mint említettük — a mithosz alakjaihoz és az ókor költőihez a művész odasorolta Dantét, Petrarcát, Boccacciót és Ariostót is, s hogy Apollónak a hagyományos lant helyett a renaissancenak ismerősebb hegedűt adta kezébe. (243. kép.) A koszorús társaság némely alakjában, mint a vak Homerosban, kinek arca a haldokló Laokoont juttatja eszünkbe, s



243. kép. A Parnassus. Ráfael falképe a Stanza della Segnaturában. (Róma, Vatikán.)

még inkább a zenélő istenben csodálatosan van kifejezve a költői és művészi ihlettől megszállott ember átszellemülése, mely nélkül itt teljes képét nem találta volna meg a Ráfael kora, az a boldog kor, mely ki nem fáradt egyszerre és egykép lelkesülni hitért (Disputa), tudományért (Scuola d'Atene) és művészetért (Parnasso).* Amiben talán leginkább csodálhatjuk a Ráfael virtuozitását ennek a képnek úgy

fekvő táblára rajzol), Federigo Gonzaga (a mesterhez lehajló növendék), Zoroaster (arccal a néző felé), Ptolemaios, (fején koronával) Ráfael és szélről Sodoma.

* A Parnassus képén megnevezhető alakok: a baloldalon (lanttal és írással ül) Sappho, mellette (a fához támaszkodik) Alkaios, a fa mögött Petrarca, feljebb a vak Homeros énekel, mellette balról Dante, mögötte jobbról Vergilius, azután Melpomene, Euterpe és Erato múzsák (állva), Kalliope (ülve), Apollo, ki állítólag Jacopo di San Secondo híres hegedűművész arcvonásait viseli; tovább jobbra Uránia (ülve), mögötte Thalia, Klio és Polyhymnia (állanak), Terpsichore (háttal fordulva); Terentius és Plautus római költők (Boccaccio és Tebaldeo képében, lefelé látszanak haladni), Ariosto és Aristophanes (amazokkal szemben); a jobb szögletben Ovidius és Horatius beszélgetnek az ülő Pindarosszal.

mint a következő terem két, ablakfölötti képének (Szent Péter megszabadítása és a bolsenai mise) megszerkesztésénél, az az a mód, ahogy az adott falterületet fölhasználni tudta. Amit egy középszerű tehetség nehézség, nyügként érzett volna: a falterület megszakítását az ablak mélyedése által, azt ő lángeszével, a szerkesztési probléma mesteri megoldásánál szükségesnek látszó elemmé tette, s a kétfelül nyeregszerűen lemélyedő alapra úgy építette föl e képeit, hogy azokat más formában, mint ilyenben, szinte elképzelni sem tudjuk.

A másik ablakfal történeti oldalképeinek egyike Justinianus császárt ábrázolja, mikor a Pandektákat adja ki, a másik IX. Gergely pápát, mint a Decretaliák szerzőjét; a XIII. században élt pápa személyét azonban itt a Ráfael pártfogója és megrendelője, II. Julius képviseli.

244. kép. Ráfael: A költészet. (Stanza della Segnatura.)

Erősen egyénesített nőalakokat sikerült Ráfaelnek azokon a képeken létrehoznia, melyeket a Sodoma szerkesztéséből megmaradt menynyezeti ornamentika kereteibe festett s melyeken a hagyományhoz szigorúbban ragaszkodva, egészen a szimbolika körében maradt, még felírásokat is alkalmazott s háttérül utánzott aranymozaik-mezőket használt. Az igazságosság (jog), bölcsészet, hittudomány és költészet alakjai közül különösen a két utóbbi vésődik a néző emlékezetébe; a «költészet» (244. kép) mintha a Ráfael saját, derült művészi lelkének személyesítője volna, jelmondásképen a Vergilius szavaival: «Numine afflatur» — Isteni ihlettel megtelt; az allegorikus nőalakok körül sürgölődő Puttók már abból a kedves, dévaj fürge fajból valók, amely a művész római képeinek mind gyakoribb jelenségévé lesz.

A következő szobának, a «Stanza d'Eliodoro»-nak mind a négy falképe a hit, az Istenbe vetett bizalom diadalát hirdeti. A hosszú falak egyikének képe adott nevet ennek a «Stanzá»-nak; ez ugyanis a Makkabaeusok második könyvében elbeszélt történetet ábrázolja, mely szerint Heliodor, sziriai hadvezért, ki Jeruzsálem templomába hatolt, hogy az özvegyek és árvák ott felhalmozott javait elrabolja, az imádkozó főpap szemeláttára, túlvilági alakok sújtották le. (245. kép.) Ezzel szemben azt a jelenetet látjuk, mikor Attila, az Itáliát pusztító hunok élén Róma előtt I. vagy Nagy Leo pápával találkozik s nem annyira ennek megjelenése és intelme, mint inkább a felhőkből leszálló apostolok fenyegető alakjai visszarettentik a hadvezért az örök város bevételétől. Az ablakfalak egyikén egy XIII. századbeli legendát, a «Bolsenai mise» csodáját festette le Ráfael: amint a hitetlen pap kezében az oltári szentség ostyája vérezni kezd, míg a másikon, három részbe osztva, Szent Péternek börtönéből való megszabadulását szemléljük. A képek tárgyainak kétségkívül a kor történetében rejlő jelképes vonatkozása is

volt. Heliodor és Attila története az egyház ellenségeinek, különösen az Olaszországot megszállott franciáknak kiűzésére emlékeztet: a bolsenai csoda a XVI. század kezdetén föllépett vallásos tévtanok és egyházi pártütés vereségét példázza, épúgy, mint az ablakmélyedés monochrom-, vagyis egyszínű képén a hidrát megfojtó pápa alakja, míg Péter bilincseinek lehullása X. Leo pápának még bibornok korában a francia fogságból való menekülését látszik dicsőíteni, de vonatkozással bírhat a «Pietro in Vincoli» templomra is, mely II. Juliusnak bibornoki címtemploma volt.

245 kép Heliodorus kiüzetése a templomból.
Ráfael falképe a vatikáni Stanza d'Eliodoróban.

A Heliodor-szoba képeinek festése közben nagy változás ment végbe a Vatikánban: a harcias, a «rettenetes» II. Julius sírba szállott s helyét a kissé elpuhult, fényűző, de felvilágosodott és a művészeteket szintén kedvelő, még csak 38 éves Giovanni Medici bibornok, mint X. Leo foglalta el. Míg a Heliodor-képen még Julius pápa az, akit, mint a mennyei igazságszolgáltatás diadalmas szemlélőjét hordoznak hívei, s ugyanőt látjuk a «Bolsenai mise» megtérő papjával szemben térdelni, már az «Attila»-képen — az eredeti vázlat megváltoztatásával — a lovon közeledő pápa X. Leo arcvonásait viseli.*

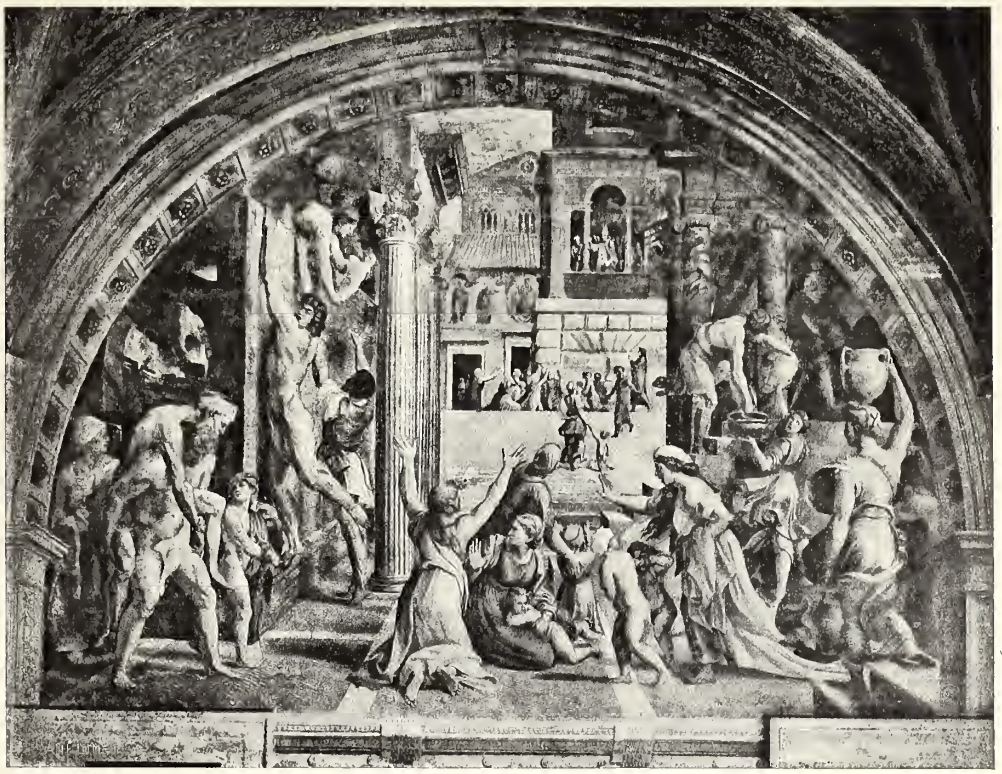
* A Heliodor képén a pápa székét hordó férfiak: Marcantonio Raimondi (elöl, némelyek szerint Albrecht Dürer) Giulio Romano (hátul) és Pietro Foliari pápai titkár (a bal szögletben).

Ha a Stanza della Segnatura képeiben Ráfael inkább az allegorikus és szertartásos kompoziciók s a dekorativ hatás terén mozgott, a Heliodor-szoba festményei egészen az ellenkező irányba mennek át s hatalmas drámai életökkel alapvetőivé lesznek az újkor monumentális történeti festésének. A felfogás drámai erejét csodálatos módon még az sem gyöngíti, hogy a Heliodor-képen a jobboldali alakok heves rohama s a nők és gyermekek mozgalmas csoportozata mellett szinte közönyös nyugalommal vonul be a pápa kisérete, s a «Bolsenai mise» képén épen az ragadja meg a nézőt, hogy a nyugodt helyzetben levő két főszereplő körül főkép a baloldalról odatóduló mellékszemélyek szenvedélyes

246. kép. Szent Péter megszabadulása.
Ráfael falképe a vatikáni Stanza d'Eliodoróban.

elragadtatása árulja el a hit és a hitetlenség között lefolyt s az előbbinek győzelmével végződött küzdelem horderejét. Nagy haladás mutatkozik a Heliodor-szoba képein a kolorisztikus irányban még a Disputával szemben is, amit a Sodoma és még inkább Sebastiano del Piombo befolyásának tulajdoníthatunk; a bolsenai misének különösen szertartásos alakjai oly ragyogó színpompával vannak megfestve, mely csak valamivel világosabb tónusaival különbözik a velencei mesterekétől. A Szent Péter kiszabadulásán (246. kép) viszont — mely, bár erősen átfestve maradt korunkra, e tárgynak legnépszerűbb s legvonzóbb ábrázolása fog maradni mindig — a holdvilág, fáklyaláng és az angyal alakjából kisugárzó dicsfény ellentétei oly fényhatásokat szülnek, aminőket Ráfael előtt Olaszországban legfölebb Giorgione kisérlett meg s aminők kortársai és közvetetlen utódai közül is csak Tiziannak és Correggiónak sikerültek. Mint a történeti festészet úttörője

tünik föl Ráfael a Heliodor-szoba képein kompozicióinak drámai ereje mellett azzal a móddal is, amint például a légköri jelenségeket is a festői hatás eszközeivé igyekszik tenni az Attila-képen, hol a pusztító hunok mögötti, változatos motivumokban gazdag tájékra sötét viharfelhő borul, míg az apostolok fönn szálló alakjai mögött tisztára derül az ég, úgyszintén a korhű ábrázolásra való törekvéssel, melyet a Traján-oszlop domborművein látható szarmata íjászok módjára öltöztetett hun lovasok kinézése árul el.



247. kép. A Borgo égése.
Ráfael falképe a vatikáni Stanza dell'Incendioban.

A Stanza della Segnaturán túl levő Stanza dell'Incendio volt a harmadik terem, mely művészi díszét Ráfaeltől várta. De mikor — 1514-ben — erre került a sor, a mestert egyéb teendői már annyira elfoglalták, hogy itt a munka legnagyobb részét tanítványaira volt kénytelen bízni. Legalább rajzában egészen az ő kezére vall az «Incendio del Borgo», vagyis a Péter-bazilika körüli városrész égését ábrázoló kép (247. kép), melyen maga a megörökítendő legendaszerű epizód, amint a IV. Leo pápa áldása a pusztító tűzvészt megszünteti, meglehetősen háttérbe szorult s a művész egészen átengedte magát annak az élvezetnek, hogy héroszi, hatalmas, nagyrészt mezítelen emberi alakokat, vízhordókat és menekülő-

ket, merészen választott helyzetekben és mozdulatokban fessen. Ráfaelnek ezek az alakjai a Michel-Angelo sistinai freskóinak némelyikével látszanak versenyre kelni s számtalan utánzónak szolgáltak mintául. A többi falkép is az akkor uralkodó pápa egy-egy névelődjének, III. és IV. Leónak korából meríti tárgyát: az egyik az ostiai győzelmet ábrázolja a szaracének fölött, a második a III. Leo tisztító-esküjét, a negyedik pedig a Nagy Károly megkoronázását; ez utóbbiakon ismét X. Leóra ismerünk a pápa alakjában, a császáréban pedig I. Ferenc akkori francia királyra.

A negyedik, a legnagyobb terem, a Sala di Constantino festései már a Ráfael halála utáni időből valók; itt csak a mester általános tervének s egyes rajzainak fölhasználásáról lehet szó, leginkább a «Constantinus csatájá»-ban, mely mind részleteiben, mind összbenyomásában hatalmas szerkesztő erő műve s tanulmányává lett minden korok csatafestőinek.

A Stanzák festésein kívül Ráfael utolsó éveiben még két művészi megbízást kapott Leo pápától: az egyik a Stanzákkal érintkező nyitott folyosó (Loggie) festői díszítése, a másik a Sixtus-kápolna alsó falainak nagy egyházi szertartások alkalmával való ékesítésére szánt szőnyegekhez (Arazzi)* a kartonok, vagyis képminták elkészítése volt.

E munkák elsejének kivitelét Ráfael kénytelen volt egészen tanítványainak kezeire bízni, de hogy ezek az ő tervei és utasításai szerint dolgoztak, az kétségtelen, s ennyiben a Ráfael-loggiák mindenesetre megérdemlik nevöket; a festés ornamentális része a díszítő művészetek körében igényel méltatást, itt említést kell tennünk a pillérközök mennyezeteinek négyszögeibe illesztett figurális kompozíciókról, a «Ráfael bibliájá»-ról, mely 48 képben az ó-, négyben az újszövetségi szentírás jeleneteit ábrázolja. Ezek a képek nagyon különböző művészi értékűek és idő folytán erősen megrongálódtak, de el lehet mondani, hogy kis méretekben és egyszerű, népies fölfogással érthetően és kifejezően beszélik el tárgyukat s ha sokban el is árulják a Michel-Angelo freskóinak befolyását, határozott érdemök ezekkel szemben is a tájkép hathatós érvényre emelése. E bibliai képekben csak a Dávid és Goliát jelenetét tartják a Ráfael saját rajza nyomán készültnek.

Egészen más jelentősége van a szőnyegkartonoknak, melyekből hét Flandriából, ahol a kárpitokat szőtték, Angliába jutott s most a Kensington-múzeumban látható. A szőnyegkárpitok maguk most is a Vatikánban vannak, szám szerint tíz olyan, melynek rajza joggal származtatható Ráfaeltől, de szenvedett viszontagságaik s némely színöknek elhalványulása következtében művészi értékük nagyon csökkent s eredeti rendeltetésöknek sem szolgálnak többé. A tempera-színekkel papirra festett kartonoknál nem tekinthető ugyan valószínűnek az, hogy a Ráfael keze munkái volnának, de hogy minden részökben az ő kompoziciói, az kétség-

* Az «Arazzo» (képes himzésű falszőnyeg) elnevezés Arras flandriai várostól ered, ahol a szőnyegszövés e német a legnagyobb tökélyre fejlesztették ki; mikor Arrast a franciák bevették, e műhelyek Brüsszelbe telepedtek át, a Ráfael szőnyegeit is már itt szőtték, darabját ezer aranyért, Pieter van Aelst műhelyében.

telen. Springer joggal nevezte el ezeket a képeket az újabbkori művészet Parthenon-domborműveinek, hatásuk a későbbi századok művészetének fejlődésére a Ráfael-stanzák festményeiét is fölülmulja. Az antiknak nagyszerű conventionalismusa tanította a mestert az ábrázolás egyszerűsítésére, korlátozására; a színezés is fölötte egyszerű, mert a szövésben visszaadható alapszínekre kellett szorítkoznia; époly egyszerű, egyúttal tömör, világosan érthető a szőnyegképek szerkesztése, mely azt a benyomást kelti, mintha ezeket a jeleneteket nem is lehetett volna másképen megfesteni. Ezáltal lettek e képek oly kiválóan alkal-

248. kép. Ráfael: Péter csodálatos halászata.
(London, South Kensington-múzeum.)

masak a grafikai többszörösítésre s így mindenüvé elhatolhattak, kincsesbányájává lettek a rajzoló művészeteknek, közvetetlen sugalmazóivá például a Poussin s a francia festészet irányának, az indulatok kifejezésének itt használt formái szinte akademikus schémákká váltak a történeti festészetben.

Ráfael e szőnyegképeken — mintegy folytatásaul a Cappella Sistina északi hosszú-falát borító s Jézus történetét ábrázoló freskóknak — az apostolok történetét jelenítette meg, ötöt a Péter, ötöt a Pál életének szánván. A meglevő kartonok képtárgyai a következők: Péter csodálatos halászata (248. kép), Péter meghivatása az apostoli küldetésre («Őrizd juhaimat»), Péter és János meggyógyítják a bénát, Ananiast az apostolok jelenlétében Isten haragja sújtja, Elymas varázsló büntetésül elveszti szeme világát, Pál Lystrában megakadályozza a pogány áldozat bemutatását, Pál az Areopágon prédikál. Valamennyit «férfias fölfogás, magas

erkölcsi komolyság s valami sejtelemteljes nagyság jellemzi» (Goethe); a történeti ábrázolás monumentalitásában Ráfael itt szinte fölülmulhatatlan; apostolainak alakjai, csoportjai oly magasztosak, hogy szemléletök — kivált ott, ahol a pogány erkölcsökkel vannak szembeállítva (Ananias, Elymas, Lystra, athéni

249. ábra. Ráfael: II. Julius pápa arcképe. (Firenze, Uffizi.)

prédikáció) — valósággal megjeleníti a kereszténység küzdelmes, majd diadalmas keresztülhatolását a pogány világon.

A szőnyegképek élettelen részletei azokról a mélyreható tanulmányokról tesznek bizonyságot, melyeket Ráfael az antik építészet és szobrászat emlékeinek szentelt.

A szőnyegkartonokon mutatkozik Ráfael rajzbeli tökélye legszembeötlőbben. Nála a rajz sokkal önállóbb művészi jelentőségre emelkedett, mint sok kor-

társánál; hátramaradt nagyszámú rajzai — melyeknek egy részét ugyan az újabb kritikai fölfogás munkatársainak és tanítványainak tulajdonítja,* — nemcsak művészi eszméinek fejlődését, forrongását magyarázzák hanem egyúttal tanubizonyságai rendkívüli eszmegazdagságának és rámutatnak művészi egyéni-

250. kép. Ráfael: X. Leo pápa arcképe. (Firenze, Palazzo Pitti.)

sége fejlődésmenetének oly mozzanataira, — például a Lionardo befolyására — melyek festményein kevésbé lépnek előtérbe. Rajzolói tevékenysége élete későbbi szakában különös ösztönt merített abból a termékeny viszonyból, mely őt kora és nemzete nagy rézmetszőjéhez, Marcantonio Raimondihoz fűzte. A mesterre,

* A budapesti Szépművészeti Múzeumnak Nagy Sándor és Roxane nászához való rajza is, melyet Pulszky Károly Ráfaelnek tulajdonított, Lermolieff szerint Sodomától való.

legnagyobb elfoglaltsága idejében szükségkép csábítóan hatott az a tudat, hogy szüntelenül alakot kereső eszméit gyorsabban juttathatta megvalósuláshoz, ha azokat festmény helyett a metsző számára készült rajzban fejezte ki; így történt, hogy számos kompoziciója — mint az utolsó vacsora, a nagy gonddal, sőt számítással szerkesztett «Betlehemi gyermekölés», a haragvó Neptunus, az amorettek és gyermekek tánca stb. — csak a Marcantonio metszeteiben maradt az utókorra, míg némely festett képe után metszés céljából készített rajza az eredeti szerkesztésnek egyben-másban való módosítására szolgáltatott alkalmat.

A nagy feladatok, melyeket Ráfael a Vatikán számára teljesített, nem vonták el erejét egészen az egyes kisebb megbízásoktól, így az arcképek festésétől sem. Voltaképen a Stanzák freskói is nyilvánvalóan a képmások egész sorozatát tartalmazzák, csakhogy ezek legkevesebbjére nézve van biztos tudomásunk arról, hogy kit ábrázolnak.

A két pápát, kinek szolgálatában állott, Ráfael önálló arcképben is megörökítette s kétségtelen, hogy arcképfestői művészetét ezekben a föladatokban különösen ragyogtatni kívánta. II. Julius pápáról a római Maria del Popolo-templom számára festett egy képmást, melyről Vasari és Lomazzo mint kortársak azt írják, hogy látása megremegtette az embert; erre az elpusztult képre talán inkább emlékeztet a «Bolsenai mise» pápaalakjának hatalom- és diadalteljes megjelenése, mint a firenzei Uffizi Tribunájában (249. kép) és ugyanott a Pitti-képtárban látható két ülőképe II. Juliusnak, melyek közül az Uffizibelit tartják az eredetinek és — nem minden ellenmondás nélkül — a Ráfael művének. Rajta az agg pápa gondolatokba mélyedve ül karosszékén, álmodozni látszó tekintettel, de szigorúan lezárt ajkakkal. X. Leo arcképe — Ráfael kétségbevonhatatlan műve — a Pitti-palotában látható (250. kép), míg egy Andrea del Sartotól készített hű másolata Nápolyba került. Leo pápa e képen szintén széken ül, szőnyeges asztal előtt s rövidlátó szemei segítségére nagyító üveget tart kezében, mellyel egy miniaturfestésekkel díszített kódexet vizsgált; társaságában két bibornok látható, az egyik unokaöccse, Giuliano Medici, a későbbi VII. Kelemen pápa. Ez a csoportkép festői mintázás és színhatás, de különösen a reflexfények játéka tekintetében csodálatos mestermű, melynek Ráfael arcképei között azt a helyet szokták adni, amelyet Sixtus-Madonnája foglal el oltárképei sorában.

Általán a Ráfael római korszakából való arcképek az egyénjellemzést a művészetnek már abba a magasabb régiójába emelik, ahol a képmás, mint jellem, lelkület, kor, helyzet és hangulat kifejezője egy egész életet mesél el, sőt egy darab történetet nyújt. Azonban a műtörténeti kritika mind kisebbre szállítja le azoknak az arcképeknek a számát, melyekre nézve a Ráfael szerzősége minden kétségen felül áll s eddig hiába keresi némely oly képmását, melynek megfestéséről egykorú följegyzések nyomán tudomásunk van. Így az Uffizi «Tribunájá»-nak női tanulmányfeje is soká mint a Ráfael kedvesének, a Fornarinának, vagyis példaképnek tőle festett képmása szerepelt, míg újabban néhányan a római Barberini-palota épen nem szép, ízléstelen nőalakjában, néhányan pedig — talán legtöbb valószínűséggel — a Pitti-képtár úgynevezett Donna Velatá-jában

(fátyolos hölgy) vélik a Fornarinát megpillanthatni. A Louvre képei közül az Aragoniai Johanna képmása kevésbé látszik a mester egészen sajátkezű alkotásának, mint egy másik, mely nagyszakállú férfit ábrázol ezüstös, opálos színezetben, amely a carnatiót csodálatosan illeszti belé a sötét öltözék s világosabb háttér hamvas tónusaiba. A Castiglione gróf ez ismert képe (251. kép) egyszerű,

251. kép. Ráfael: Castiglione gróf arcképe. (Párizs, Louvre.)

természetes előkelőségével és lélekteljes életével elképzelhetővé teszi, hogy a gróf neje azt írta távollevő férjének e képről: «megszólítom, mintha válaszolhatna nekem»; ez a Castiglione ugyanaz a szellemdús barátja Ráfaelnek, ki a «Libro del Cortegiano» című híres művében legtökéletesebb képét nyújtotta az olasz renaissance magas műveltségű világfi-tipusának.

Az arcképfestés mellett a profán művészet terén mozognak Ráfael római korszakának azok az alkotásai is, melyek tárgyukat az antik világ eszmeköréből

merítik. Ezek legnagyobb részben a ma úgynevezett «Farnesina» villában, a mester utolsó életéveiben láttak napvilágot.

Agostino Chigi, dúsgazdag sienai származású bankár Rómában, túl a Tiberisen, a Janiculus lábánál egy nyaralót építtetett magának Baldassare Peruzzi híres sienai építész által, mely akkoriban a világ legszebb kéjlakának volt el-

252. kép. Ráfael: Galatea-freskó. (Róma, Villa Farnesina.)

ismerve; később a Farnese hercegek tulajdonába ment át s most róluk van elnevezve. A földszint termeit Ráfael és tanítványai látták el festői dísszel. Időrendben elsők az oldalterem freskói, melyek Polyphemost, az Odysseus vándorlásaiban szereplő kyklopsot és Galatea nymphát ábrázolják. (252. kép.) Az előbbiben már alig lehet a Ráfael keze művét fölismerni, az utóbbi is erősen meg van rongálva, de még jelen állapotban is a «Parnassus» mellett legszebb alkotása a

mesternek a pogány hitrege köréből, ujjongó apotheosisa a görög világ derült életkedvének és a szerelem mindent legyőző hatalmának s tanusága annak, hogy Ráfael, bár görög és római domborművekből sok motivumot merített, még sem volt másolója az antiknak, hanem alakjait és eszméit kora naturalisztikusabb felfogásához igyekezett alkalmazni.

Ugyanezt bizonyítja az egykor nyitott, loggiaszerű, most csak széles ablakoktól világított nagy kerti terem mennyezete, melyen Ámor és Psyche története van képekben elbeszélve. A kompozició itt is kétségkívül a Ráfaelé, de a kivitelben valószínűleg csak nagyon csekély része volt; ez majdnem egészen GIULIO ROMANOnak, FRANCESCO PENNInek és GIOVANNI DA UDINÉnek tulajdonítható. Ez a körülmény, valamint a későbbi durva átfestések nagyon alászállították a freskósorozat műbecsét, bár így is elmondhatjuk, hogy itt bírjuk legteljesebb kifejezését a Ráfael felfogásának az antik világról. Az elrendezés egyik nagy érdeme az a művészet, amellyel a Ráfael térérzéke az adott terület nehézségeihez alkalmazkodott. A boltozatnak lenyúló cikkelyeibe illesztette be a történet egyes jeleneteinek képeit; keretekül a tavasz és nyár bűbáját egyesítő virág- és gyümölcsfűzérek szolgálnak; a képek alapja az ég színe, amelyet Ráfael valószínűleg világosabbnak, levegősebbnek gondolt, mint aminőnek most látjuk. A történet befejezését: Juppiter itéletét és Ámor és Psyche lakodalmát a mennyezet lapos középrészének két nagy képe ábrázolja, melyek kifeszített szőnyegek módjára, vízszintes perspektiva szerint vannak festve. A kivitelben a kompozició kétségkívül eldurvult, az «emberiség tavaszkorá»-nak üde életereje az izmok bizonyos túltengésében, a túlságosan tagbaszakadt formákban és vörhenyes testszínben nem lelte meg legszerencsésebb kifejezését, de a mozdulatok, a csoportozatok s néhol az arckifejezések bája is az egész művet mégis méltóvá teszi mesterére. Az óvilág pogány eszmeköre azonban Ráfaelt sohasem vonta el egészen a vallásos festészet feladataitól; ezek terén nehány legdicsőbb művét köszönhetjük római korszakának s vallásos képek festésével volt ő — azt lehet mondani, — élete végpercéig elfoglalva.

Ugyanaz az Agostino Chigi, kinek villája tőle annyi díszt kapott, bízta Ráfaelre családi sírkápolnájának, — az úgynevezett «Cappella Chigi»-nek — elkészítését a Maria del Popolo-templomban. Ráfael itt mint építész, mint festő s némiképen talán mint szobrász is működött. A kápolna az ő tervei szerint épült, a mennyezet mozaik-képeihez is ő festette az elveszett kartonokat. Ezek a képek az égi testek teremtését ábrázolják, a Teremtő, a bolygókat személyesítő lények és védő angyalok alakjaival, a pogány mithosz és a keresztény szimbolika érdekes egyesítésével. A kápolnában levő s LORENZETTO firenzei szobrásztól eredő domborművek közöl a Jónás prófétát fiatal, antinousi alakban ábrázoló márványszoborra nézve van általánosan az a föltevés elterjedve, hogy ahhoz Ráfael nemcsak rajzot, de agyagmintát is készített; egyébiránt más nyomai is vannak annak, hogy a mester a szobrászi mintázással is megpróbálkozott.*

* A Delfinen fekvő holt gyermek márványcsoportját a szentpétervári Ermitageban Ráfaelnak tulajdonítják. (Springer II. 414. l.)

A S. Maria della Pace-templom Sibylla-csoportozata szintén a bőkezű műbarát, Chigi megrendelésére készült. Itt inkább mint bárhol éreznie kellett Ráfaelnek a Michel-Angelóval való versenyzés veszélyeit; és mégis szerencsésen kerülte meg azokat, mert a tárgy közösségén kívül alig van valami ebben a freskóban, ami a Sistina mennyezetét juttatná eszünkbe; más, egészen Ráfaelre való a kifejezés és a stil, de más a szerkesztés is.

Ráfael római korszakának Madonna-képei művészi stilje fejlődésének megfelelően lényegesen különböznek a firenzei korszakból valóktól; valami komolyabb vonás, nagyobb fönség költözik beléjök, több erő, kevesebb gyöngédség, nagyobb és szabadabb stil, kerekebb formákra való törekvés, mélyebb színtónusok s valamivel sötétebb árnyalás válnak bennök jellemzőkké; nagyobb szerepe jut a fény s homály váltakozásának, a régibb iskola conventionális tájképháttere eltünik s a Szűzanya női tipusában az umbriai és firenzei reminiscentiákat az érett, erőteljes, melegebb vérű római női szépség váltja föl.

253. kép Ráfael: A széken ülő Madonna. (Firenze, Palazzo Pitti.)

Ez az ellentét legjobban ötlik szemünkbe a «Madonna della sedia» (253. kép) vagyis a széken ülő Madonna képénél a Pitti-képtárban, melynek velenceiesen élénk színezete abban az időben való keletkezését teszi valószínűvé, mikor a mester már Sebastianóval versenyezett. Nemcsak Ráfaelnek, de talán az egész világnak legnépszerűbb képe ez, amely minden képzelhető alakban lett sokszorositva, alkalmazva és elterjesztve, úgy, hogy szemléleténél mindenekelőtt a megszokott dolgok iránti közöny érzésétől kell szabadulnunk, hogy mélyebbre hatolva, szépségei iránt ismét érzékenyekké legyünk. Népszerűségének titka az arcok és formáknak a közízlés szerinti rendkívüli szépsége, az élénk, meleg szinek harmóniája mellett a csoportositás keresetlen, egyszerű természetességében rejlik, amelyet legjobban bizonyít annak a legendának az elterjedése, hogy Ráfael a Vatikán udvarán véletlenül megpillantott szép paraszt nőt gyermekével amúgy hevenyészve festette le egy ott fekvő hordó fenekére s hogy innen ered a kép kerek alakja. Ez a keresetlen természetesség voltaképen csak látszat; a szerencsés ihlettől szült eszme kivitelénél mindent jól megfontolt a mester, s valóban bámulatos a művészet, amellyel e csoportot a szorongás és erőltetés minden látszata nélkül a szűk kerek formába beleszerkesztette. A képen minden csöndes, békés megelégedést, meleg szeretetet lehel. Ennek a csoportnak a szemléleténél ki van zárva az a gondolat, hogy mily sors vár erre az anyára és erre a gyermekre; itt csak boldogságukra lehet gondolnunk, a vallásos áhitat is csak a kis játszótárs, a Keresztelő János kulcsolva fölemelt kezeiben nyert közvetetlen kifejezést, egyébként a

képet vallásos képpé csak a tiszta szeretet érzelmének lelketemelő, isteni volta avatja.

A sok viszontagság után a vatikáni képtárba került, hátterében Foligno városát föltüntető s a mi Széchenyinktől, naplójegyzetei szerint különösen megcsodált «Madonna di Foligno» a Ráfael római oltárképei közül még legközelebb áll az ő firenzei korszakához, mind a fogadalmi képek hagyományos elrendezéséhez való ragaszkodást, mind a Boldogságos Szűznek bátortalan, szinte elfogultan szende arckifejezését tekintve. De akár a színezés könnyedségét, akár az imádó alakok vallásos rajongásának fokozott fennköltségű kifejezését nézzük, érezhetővé lesz a mester stíljének hatalmas fejlődése. Ezt mutatja a Madonna csodásan merész s mégis tökéletesen szép elhelyezése is, a Quattrocento hagyományos trónszéke helyett lenge felhőn, melyről a kis Jézus gyermekded pajzánsággal néz le, sajátképen nem is annyira a szertartásos áhitattal térdeplő donátorra, (Sigismondo de' Conti pápai kamarás) kit Szent Jeromos atyailag fejére tett kézzel ajánl a mennybeliek kegyelmébe, mint inkább bájos gyermektársára, a felpillantó kedves angyalputtóra, ki Fra Bartolommeo elrendezésére emlékeztető módon, egy fölírásra szánt táblával kezeiben foglalja el a kép alsó közepét.

X. Leo pápa a Ráfael művészetét arra is felhasználta, hogy diplomaciai céljai érdekében a nagyhírű mester műveivel kedveskedjék egyik-másik uralkodónak. Ez az eredete az úgynevezett «nagy-szent-család» képének, vagy I. Ferenc Madonnájának, melyet ép úgy, mint a Mihály arkangyal nagy képét ajándékul küldött a pápa a francia királynak; most mindkettő a Louvre gyűjteményét diszíti. A Ráfael személyes munkájának azonban e képek kivitelében csak ép oly csekély részt tulajdoníthatunk, mint a madridi Prado-múzeum «La perla» (gyöngy) elnevezésű, a louvreival rokon szent családjáéban.

A legmagasztosabb mű, mellyel a mester római munkássága alatt a Madonna-kultusznak áldozott: a Madonna di San Sisto, vagyis a Szent Sixtusról nevezett Mária-kép a drezdai képtárban. (203. kép.) Valószínűleg 1515 táján festette Ráfael e képet, kétségtelenül egészen sajátkezüleg a piacenzai bencés barátok kolostor-temploma számára, melynek főoltárképe volt egészen a XVIII. század közepéig, amikor azt a szász király megszerezte. A kép baloldalán II. vagy szent Sixtus, a vértanu pápa térdel, egy utolérhetetlen művészettel megfestett aggastyán alak, pápai tiaráját hódolata jeléül letette, jobb kezével a híveknek a kép előtt imádkozó gyülekezetére látszik mutatni, mintegy azokéval egyesítve imádását. Vele szemben Szent Borbálát látjuk, a női báj minden varázsával felruházva, melytől még a festménynek épen ezen az arcon leginkább észrevehető romlása sem foszthatta meg; szelid mosollyal néz lefelé, arra a két kis angyalra, akik mintegy előfutáraiként a háttér egét benépesítő társaiknak, lekönyököltek a kép alsó szélét lezáró párkányra s hamisítatlan gyermeki kíváncsisággal pillantanak föl a fölöttük lebegőkre. A kép két oldalát széthúzott sötét függöny fogja be, egészen a primitivekre emlékeztető elhatárolásaként a valóságnak az ábrázolástól, de amely itt mesterileg van alkalmazva arra, hogy a jelenetet, melyet a kép feltár, valóban úgy tüntesse föl, mint egy vallásos elragadtatásba merült kedély pillanatnyi láto-

mányát. Mert a boldogságos Szűz, karján az isteni gyermekkel, itt már nem egy szép földi anya csupán: alakja, arca, sötét szemének az egész világot

254. kép. Ráfael: Szt. Cecilia szentekkel. (Bologna, Pinacoteca.)

magába záró tekintete a szimbolika minden kicsinyes járuléka nélkül a természetfölöttinek erejével hat a szemlélő lelkére, ép úgy mint nem földi gyermek az, kit keblére zár s kinek lángoló nézése előtt, úgy érezzük, mindenkinek térdre

kell hullania. A felhőkön, lebegő járással közeledő Istenanya mozdulata, különösen lábainak tartása még a perugineszk-korszak visszhangjának látszik, de Lionardo egy windsori rajzára is emlékeztet s arca a legtökéletesebb Madonna-arc,

255. kép. Ráfael: Transfiguratio. (Róma, vatikáni képtár.)

melyet Ráfael kifejlett művészete az utókornak hátrahagyott; úgy látszik valóban, mintha a mester itt összefoglalta volna életének egész munkáját, hogy annak legjavából alkossa meg a Szűzanya ideálképét s azt beléhelyezze egy oly harmonikusan egyensúlyozott csoportozatba, melynek ideális formakezelése és

kristálytiszta színezése mellett csodás ritmusa mennyei zenével látszik a föltáruló káprázatos látványt kísérni.

A mennyei zene varázsát példázza az a kép, melyet körülbelül egykorúnak tekinthetünk a Sixtus-Madonnával s melyen e Madonna vonásaival is — a magdalai Mária arcán — még egyszer találkozunk: a Szent Cecilia bolognai képe. (254. kép.) Alig van kép, melyhez a kortársak csodálatát igazoló annyi naiv adoma fűződnék, mint ehhez; a legismertebb az, mely szerint Correggio ifjú korában látván e képet Bolognában, művészi hivatása fölötti lelkesült boldogsága ezekben az ismert szavakban tört ki belőle: «Anch' io sono pittore!» (Én is festő vagyok).*

Szent Ceciliában, — mint az egyházi zene védszentjében — Ráfael az égi zene felsőbbségét a földi felett: a vallásos ének fölényét minden világi hangszer fölött akarta példázni. A fejedelmi díszű ruhába öltözött Cecilia lebocsátja a kézi orgonát, mely kezében van s melyet immár nem tart jobb sorsra méltónak, mint a lábai előtt heverő összetört hangszereket, mióta a dalt az ő szájáról átvették a mennyei karok: a fenn megnyiló felhők felett boldog örömben éneklő Cherubok. A főalaknak e hangok fölötti elragadtatását a mennyei béke és nyugalomnak kedélyébe való költözése fejezi ki, míg mellette, a kardjára támaszkodó Szent Pál hatalmas, férfias alakja mélységes gondolatokba merültnek látszik, hátul Szent János evangelista arcából fáhitatos ábrándozás, a Szent Ágostonéból,** az égi hangok boldog megértése beszél s elől, a jobb oldalon Magdalena csak azért fordul talán látszólagos közönnyel a képből kifelé, hogy összekötő kapcsa legyen a néző földhöz ragadt lelkének a festményen ábrázolt, mennyei ihlettől áthatott csoporthoz. A különböző jellemalakok ellentéteinek hatása mellett főleg a meghatottság, az elragadtatás kifejezésében való mérséklet az, mely Ráfael e képét oly méltó csodálat tárgyává teszi.

Az utolsó nagy vallásos kép, mely még a Ráfael ecsetje alul kikerült, a Transfiguratio (Trasfigurazione, Urunk színe változása) volt, mely ma a Vatikán képtárának talán legkiválóbb gyöngye. (255. kép.) Több jel mutat arra, hogy Ráfael eredetileg egy feltámadás-képet tervezett s arra vonatkozó tanulmányait részben fölhasználva, később áttért a Tábor-hegyi megdicsőülés ábrázolására, a két jelenetet, melyet Máté evangeliuma mint egyidejűeket beszél el: a hegyen lefolyt látományt és az ördögtől megszállott vagy holdkóros fiúnak gyógyítás végett az apostolokhoz vitelét, egy képbe foglalva. Ráfael egész becsvágyával látott a munkához s arra különösen nagy gondot fordított; a képet halálos ágya lábánál állva látták utolsó látogatói. Hogy vajon közbejött halála akadályozta-e meg a mű teljes befejezésében, ami azután iskolájának maradt feladatául, vagy tanítványok keze működött-e még életében a kép alsó részén? az mindeddig eldöntetlen kérdés. Annyi kétségtelen, hogy az alsó rész, a hegy alatti jelenet, vagyis

* Némelyek szerint Correggio e szavakat a Ráfael piacenzai Madonnájának (Mad. di S. Sisto) láttára mondta volna.

** Némelyek szerint a képen látható püspök Szent Ambrus, még mások szerint Szent Petronius.

a holdkóros fiú és az apostolok csoportja, kivitelében nem mérkőzhetik a megdicsőülés felső jelenetével, bár kompoziciója annak is hatalmas és valóban nagy vonásokat mutat. A beteg fiú szülői kisérőivel szemben a hátramaradt kilenc apostol tanácstalan helyzete ép oly kedvező alkalom volt Ráfaelre nézve az érzelmek és jellemek egész hanglétrájának megszólaltatására, mint Lionardóra nézve az utolsó vacsora képe; a részvét, megindulás, a segítségre való képtelenség miatti levertség és szégyenkezés, az ijedelem és aggodalom ép oly hű kifejezésre találnak itt, mint a bizalom és remény, mely fölmutat arra az egyedülire, aki segíteni tud. De az fenn időzik a hegyen, a megdicsőülés fényében, míg körülötte, mint a nap körül keringő égi testek lebegnek Mózes és Illés alakjai, míg alatta a mennyei fénytől elvakítva borul földre a három kiválasztott apostol: Péter, János és Jakab. Egy egészen soha ki nem küszöbölhető vitapontja a «Transfiguratio» megitélésének a művészi egység kérdése, mely állítólag sérelmet szenvedett azáltal, hogy Ráfael egy képen, egybefüggően ábrázolt két olyan jelenetet, amelynek részesei egymást kölcsönösen nem láthatták. Ez alapjában helyes ellenvetés, de miután a csoportosítás külső egységét a fölfelé mutató alakok helyreállítják, kérdés, vajjon ott, ahol úgyis természetfölötti jelenségek vegyülnek belé a kompozicióba, az ábrázolásnak a fizikai valószerűségből merített törvényei juthatnak-e korlátlanul érvényre?

Élete virágában, 37-ik születésnapján ragadta el Ráfaelt (1520 április 6-án, nagypénteken) rövid szenvedés után a halál, erejét már-már túlhaladó munkák és egy hosszú emberélet tartamán túlterjedő merész tervek közepéből, mintha azt akarta volna, hogy személye is úgy, mint művészete, az örökifjúság színében álljon az utókor előtt. Rövid, de az élet minden becses adományában gazdag pályája így maga is egy harmónikus műremek, melyhez oly folytatást, amely még további emelkedés lett volna, alig tudunk elképzelni. «Nem volt úttörő, de betetőző, kiben egy egész korszak művészi törekvései összefoglalva legmagasabb kifejlődésükre jutottak, boldog örökös, ki nemzedékek vívmányainak birtokába lép s azokat hatalmasan gyarapítva befejezi». (W. Lübke.) Igaz, hogy alig volt művész, kit korának általános műveltsége, uralkodó szelleme, fejlődésében és sikereiben annyira támogatott, előbbre vitt volna, mint őt; de nem volt oly művész sem, ki korának irányát annyira megérteni és kifejezni s a művészet fejlődésére üdvös befolyásokat és elemeket saját egyéniségébe oly bámulatos érzékkel és alakulási, fejlődési képességgel fölvenni s abban fáradhatatlan tanulmánnyal és munkássággal tökéletességre vinni tudta volna, mint ő. Umbriai tanulmányaiból, Perugino iskolájából magával vitte életútjára az érzelmes, vallásos, gyöngéd vonást, a lirai elemet; Firenzében Masaccio, Lionardo, Fra Bartolommeo befolyása alatt elsajátította a pontos rajzot, a koncepció szabatosságát, az életvidor természethűséget, de egyúttal a mélyebb lélekfestést és a nagystílű elrendezést is. Szerencséjére épen akkor került Rómába, mikor mindezek a megelőző tanulmányok művészetét már a szabadabb, a bátrabb alkotásra képesítették. Itt aztán az antik hatása, a Michel-Angelo példája, kora nagy szellemeinek társasága megadták alkotásainak, a korszellem humanizmusának átértésén nyugvó

filozofiai mélységét, stíljét — különösen a szőnyegkartonokon — a drámai, pathetikus, hősies irányban fejlesztették tovább s hogy ugyanakkor még a velenceiek színvarázsából is fölvehessen művészetébe valamit, jó sorsa őt Sebastiano del Piombóval hozta össze. És mindezek a befolyások nem hogy kivetkőztették volna őt egyéniségéből, hanem ellenkezőleg csak saját természetes hajlamait látszottak megérlelni, kifejlődésre juttatni, úgy hogy miközben sohasem állapodva meg, sohasem fogyasztva kényelmesen a szerzettekből, mindig új célok felé törekedett, stílje, amily mértékben vált nagyobbá, oly mértékben vált egyéniebbé is.

Igaz, hogy az ő egyéniségének legkiválóbb tulajdona épen rendkívüli tárgyilagossága volt, «a művész teljes összeolvadása tárgyával», mint egy jeles hazai tudósunk mondja (gr. Szécsen Antal), amely tulajdonképen a tökély legnagyobb foka, de már egyuttal az a határ, amelyen túl a hanyatlás kezdődik. Ily értelemben mondhatjuk, hogy művészetének valami «személytelen jellege» van (H. Grimm), mint az antiknak, ami azt az érzést kelti, mintha nem is egy ember, de maga a kor hozta volna létre e műveket s abban, hogy ez a képzőművészet terén kortársai közül senkinek sem sikerült ily mértékben, épen abban rejlik művészetének egyéni vonása. Alakjai oly általánosan emberiek, mint azok, amelyeket az irodalomban Shakespeare és Goethe alkottak, minden korhoz, minden felfogáshoz közelállóknak látszanak, általánosan érthetők, az emberi szellem középmértékének megfelelők. Ezáltal lett művészete egyike azoknak az elemeknek, amelyeken azóta az emberi szellem magasabb műveltsége alapul.

Egyéniségének kortársaitól dicsért szeretetreméltóságát és életpályájának minden mozzanatában megnyilatkozó harmóniáját műveiből is szétáradni érezzük. Kétségen fölül áll Ráfael nemes, őszinte szerénysége s az, hogy lénye minden irigység és gyűlölködés hiján volt; mindenki iránti előzékenységének és szolgálatkészségének tulajdonképen áldozatává lett, mert életerejét bizonnyal nem őrölte volna föl oly gyorsan, ha az őt minden oldalról képekért ostromlók kívánságával szemben némi ellentállást tudott volna tanusítani. Igaz, hogy művei azt a benyomást keltik, mintha rá nézve élvezet lett volna a fáradhatatlan alkotás, mintha vajudás és küzdelem nélkül, mintegy folytonos szerencsés sugallat alatt dolgozott volna. Számos rajza, tanulmánya tanuskodik róla, hogy munkája nem volt ugyan fáradság nélküli, de kétségkívül minden művész között legteljesebb mértékben bírta a tehetség és művészi szándék egyensúlyának s annak az ösztönszerűségnek az adományát, mely mindig eltalálja, hogy mit tegyen s azt törhetetlen és lelkes eréllyel hajtja végre. Ez a biztos mértéktartás, mely ép oly távol állott a kétkedéstől és csüggedéstől, mint az öntúlbecsüléstől, adta meg a Ráfael művészi lelkületének a régi görögökre emlékeztető vonását s különbözteti meg őt úgy Lionardótól, mint Michel-Angelótól; és ez tette rá nézve örvendetessé, szinte élvezetessé még a fáradságos tanulmányt is, melynek értékesítését annyira hatalmában tudta tartani.

Lénye és művészete derült összhangjának másik alkotó eleme az az öntudatlan egység volt, melybe nála a vallás és a tudomány, a hit és a művészi szépnek kultusza összeolvadt. Ő boldogabb volt Danténál, mert «ismerte a paradi-

csomot, anélkül, hogy a poklon keresztül ment volna». (Eug. Müntz.) A boldogság és megelégedés fénye árasztja el műveit is, ennek a fénynek a derűje ömlik el fiatalságtól, erőtől, szépségtől és boldogságtól sugárzó alakjain ép úgy, mint kompozicióiban feltáruló világnézletén, mely az emberiség iránti fenséges szeretettel és nagylelkűséggel tudja kibékíteni és egyesíteni az emberi szív minden ideáljait: a klasszikus ókorét a kereszténységével, a filozofiáét a vallásával. «Ő a phoebosi dalnok, — mint Symonds mondja, — a renaissance vele közli örömét s a dallam adományával ajándékozza meg. Természete mindent széppé tett, amihez nyúlt.» Alakja tiszta fényben fog állni minden kor előtt, s az emberi élet tartalmát semmi sem tüntetheti föl oly gazdagnak, mint az a tény, hogy ama legszűkebbre szabott mértéke, mely Ráfaelnek jutott osztályrészeül, mekkora és mily becsű alkotó munkának szolgálhatott teréül.

* * *

Ráfael művészi egyénisége mindenekfölött alkalmas volt arra, hogy iskolát alapítson; káprázatos sikerei csodálatot és követési vágyat keltettek, s szeretetreméltósága hozzá vonta és hozzá láncolta azokat, akik őt követni akarták. Ehhez járult, hogy élete utolsó szakában roppant munkaterhe megkövetelte, hogy magát segítő tanítványokkal környezze, azokat művészetébe bevezesse, eszméi megvalósításának egy nagy részét reájok bízza.

A körülötte képződött festőiskola egy ideig mintegy folytatni látszik a mester korán félbehagyott munkáját; e közben azonban az éltető és vezető szellem hiánya mindinkább érezhetővé válik, mindinkább észrevehetővé lesz, hogy a tanítványok művészetének fénye csak visszasugározta a mester személyében kihamvadt napot, hogy Ráfael annyira kimerítette saját tudását, stíljét oly tökélyre vitte, hogy követői számára úgyszólván már semmi sem maradt az utánzáson kívül. Hét évvel az ő halála után Róma ostroma és kifosztása teljesen szétrobbantja iskoláját; annak tagjai szerteszét bujdosnak s különböző helyekre viszik magukkal a közös hagyományokat és közös stílt, anélkül, hogy egyet kivéve nagyobb önálló jelentőségre tudtak volna emelkedni. A Ráfael befolyását és hatását azután a század második felében mindinkább háttérbe szorítja és elhomályosítja a Michel-Angelóé; ez az ellentétes hatás, valamint a kor megváltozott ízlése és iránya, mely főleg látványosságot, érzéki pompát, fölületes és túlterhelt díszítményt követelt, szintén hozzájárultak ahhoz, hogy a Ráfael-követők munkájában az erkölcsi komolyság és a technikai lelkiismeretesség mindinkább gyöngüljön.

Követői s szellemi rokonai közül említettük már Timoteo Viti-t, Cesare da Sesto-t és Gaudenzio Ferrari-t; későbbi fejtegetések feladata lesz Sodoma és Garofalo művészetét a nagy római mesterhez való vonatkozásában is megvilágítani; Marc-Antonio Raimondi tevékenységét a művészi iparról szóló fejezet fogja méltatni.

A késő umbriai iskola egy rokonszenves alakját is sok közös vonás fűzi a ráfaeli irányhoz. Ez Giovanni di Pietro (meghalt 1530 körül), kit spanyol

eredetére való tekintettel rendesen Lo Spagná-nak neveztek s aki Ráfaellel már a Perugino iskolájában ismerkedett meg, amelynek legjobb növendékei közé tartozott; gondos kivitelű, de kevés önállóságra valló műveiben — melyek legtöbbje a Madonnát ábrázolja s melyeket majdnem kizárólag umbriai területen hagyott hátra, főleg Spoletóban, ahol megtelepedett, — mindinkább közeledik Ráfaelhez, de megtart mindvégig valamit az umbriaiak miszticizmusából s könnyen édeskéssé váló érzelmességéből.

A Ráfael legszorosabb értelemben vett követői és tanítványai között kétségtelenül legjelentősebb az egyetlen nagyobb művészi tehetség, melyet maga Róma városa szült: Giulio Romano; azonban alig van Olaszországnak vidéke, mely nem szolgáltatott volna erőket a Ráfael-iskola számára: Friaulból jött Giovanni di Nanni da Udine, a Ráfael hű munkatársa, ki melléje is temetkezett; Lombardiából Polidoro da Caldara vagy da Caravaggio; Emiliából Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo, továbbá a bolognai Tommaso Vincidore és Innocenzo Francucci da Imola; Firenzéből valók voltak Giovanni Francesco Penni, aki mint a műterem ügyeinek intézője «il fattore» nevet viselt és Perino del Vaga; Umbria szolgáltatta a mester hűséges barátját és ép oly hűséges utánzóját Domenico di Paris Alfani-t és a nápolyi tartományt képviselte Andrea Sabbatini da Salerno.

Ezek legtöbbjének főérdeme az volt, hogy ügyesen alkalmazkodó munkatársa volt Ráfaelnek; így Giovanni da Udine (meghalt 1564), akit kora legjobb állatfestőjének tartottak, aki azonban ép oly lelkiismeretességgel és szeretettel festette a növényeket és az élettelen tárgyakat, s aki színérzékét fiatalkori velencei tanulmányaiban is kifejleszthette, Ráfael egyes képein az ő jártassága körébe eső részleteket festette meg.

A Ráfael halála után Francesco Penni teljesen elveszíteni látszik hatáskörét; Polidoro-val és Andrea da Salerno-val (1545-ig működött), később Nápolyba költözik, ahol e két utóbbi festéseivel kétségkívül nagy befolyást gyakorolt a század második felében szerepelt nápolyi iskola fejlődésére. Perino del Vaga is elhagyta Rómát s Genovában keresett és talált fényes munkakört, miközben a Michel-Angelo művészetének hatása mindinkább elterelte eredeti irányától. Később — ép úgy mint Giovanni Udine — ismét Rómában talált foglalkozást; az utóbbit VII. Kelemen, Perinót pedig III. Pál pápa látta el leginkább a díszítő ipar s a dekorativ festészet körébe vágó megbízásokkal.

Az epigonok legnagyobbika, Giulio di Pippi di Giannuzzi (1492—1546), kit római származására való tekintettel közönségesen Giulio Romanónak neveztek. Mint rendkívül sokoldalú tehetség — építész volt és festő, ügyes volt a stukko-díszítésben s a szobrászatban is próbálgatta erejét Baldassare Castiglione síremlékével — a Ráfael műhelyében már egészen fiatal korától kezdve jó szolgálatokat tett s a mester utolsó éveiben úgyszólván helyetteseként vezette a nagyobb munkálatokat. A Stanzák festői kidiszítésében valószínűleg már a Heliodor-termen kezdve közreműködött, sőt része volt Ráfael egyes oltár- és arcképeinek kidolgozásában is. A mester halála után dekorativ festészeti föladatok foglalkoz-

tatták, midőn ledér rajzainak Marcantonio metszeteiben való közzététele miatt kénytelen volt Mantovába menekülni, ahol Baldassare Castiglione ajánlatára Federigo Gonzaga, Mantova első hercege nemcsak megbízásokkal halmozta el, de barátságába fogadta s őt végleg udvarához kötötte. Itt élt haláláig bőségben és nagy tiszteletben a munkás és rendkívüli termékenységű művész, főleg a Gonzagák számára építve és diszítve palotákat, amiben nagyszámú tanítványok — köztük Rinaldo Mantovano és a később Franciaországban, főleg Fontainebleau diszítésével nagy hírre emelkedett Francesco Primaticcio — voltak segítségére.

Giuliónak nem volt eleme a vallásos festészet; szentképei bensőség és igazság nélkül valók, festői szempontból még legjelesebb e nembeli műve a Szent-István megkövezését ábrázoló genovai oltárkép. (San Stefano-templom.) Sokkal inkább hajlott a mitosz felé, melynek fölfogásában határozott eredetiséget is tanusít mesterével szemben, de működése utolsó szakában féktelenül merész képzelete, szinte lehetetlen föladatok megoldásában tetszelgő ereje s természetének bizonyos durvaságai őt az esztétikai mérték és határ oly megtagadására is ragadták, aminőtől Ráfael visszatetszéssel fordult volna el. A dekorativ festészet ráfaeli irányának továbbfejlesztésében kétségkívül neki van legtöbb érdeme, amit mind a Villa Madamában, mind a mantovai palotákban (256. kép) igazolt s amiben a Ráfael halála után fölfedezett római falfestések ismerete is segítségére lehetett; a mennyezetfestésbe is új irányt vitt be, szemben a Farnesinában követettel, kizárólag a békatávlatot alkalmazva, merész, de jól megrajzolt rövidülésekkel, melyek Mantegna műveinek befolyására látszanak mutatni.

256. kép. Giulio Romano: Venus és Mars. (Mennyezetkép a mantovai Palazzo del Teben.)

A mithosz eszmevilágában — melyből való Giuliónak egy, Selenét s Endymiont ábrázoló budapesti képe is * — korlátlanul dúskál a művész mantovai falfestményeiben, melyek közül különösen a Palazzo del Te termeinek képei meglehetős teljességben tüntetik föl azt a művészeti irányt, amelyet a Rómából elszakadt festő későbbi mantovai korszakában, már nem mint a Ráfael iskolájának tanítványa, de mondhatni egy önálló iskola megalapítójaként tagadhatatlan bravúrral képviselt.

Ez az irány ép annyira eltávolodik a Ráfaelétől, mint amennyire eltávolodott

* Leíró lajstrom 125/171. szám

a Cinquecento második felének művészete egyáltalán a Cinquecento kezdetétől. A mantovai nyári palota «Camera di Psyche»-jének mennyezete a Psyche történetét sok tekintetben tökéletesebben beszéli el, mint a Farnesina képei, kivált ha a Giulio Romano hozzájuk való színes rajzait is figyelembe vesszük. Az oldalfalak képeinek gazdag, vidám tájképi hátterei pompás dekorativ hatással emelik a fejedelmi kéjlak báját; de a bacchusi jelenetek durvasága, az érzékiség némely kicsapongása végkép elszakadtnak tünteti föl itt már a fonalat, mely ezt a művészetet egykor az urbinói mester műtermához kötötte s ez a jelenség voltaképen idegen a stilnek attól a gyakran túlzott heroizmusától is, amelyet Michel-Angelónak a Ráfael halála után szinte korlátlanná vált befolyása emelt érvényre az olasz festészetben és szobrászatban s a melynek félreismerhetetlen hatását látjuk a Giulio Romano e korbeli több alkotásán is.

V. SODOMA, SARTO, CORREGGIO.

Középolaszországnak Rómán kívül különösen két helyén mutatkozott a XV. század végén önállóbb és messzehatóbb művészeti törekvés: Sienában és Firenzében.

Mindkét helyen csak a korai renaissance régi hagyományainak fenntartására és folytatására volt szükség. Firenzében a folytonosság soha nem is szakadt meg, ellenben Sienában a XV. század vége felé szembeötlő pangás állott be, úgy, hogy a nagyobb művészi feladatok teljesítésére ismételve idegen erőket kellett oda hívni. Idegen származású, t. i. lombardiai volt az a festőművész is, akinek a XVI. század legelső éveiben Sienában való megtelepedése a jónevű sienai iskola egy újabb felvirágozásának vetette meg alapját.

Giovan'-Antonio Bazzi — aki később «Il Sodoma» melléknéven lett ismeretessé — a lombardiai Vercelli városból származott (szül. 1478 táján) s első művészi kiképzése a Lionardo akkor ott általánosan uralkodó befolyásának megfelelő volt. A lionardeszk stil, bizonyos hasonlatosság Bernardino Luinival és Gaudenzio Ferrarival soha nem is veszett ki művészetéből s bár azt javakorában az ő saját erős egyéniségének eredetisége, valamint firenzei és római befolyások — különösen a Ráfaelé — háttérbe szorították, hajlott kora művein ismét félreismerhetetlenül érvényesült.

Az életére vonatkozó hiányos adatokból csak annyit tudunk, hogy több izben nyugtalanul vándorolva, mégis mindig visszatért Sienába, ahol — túlélve saját dicsőségét — életét meglehetősen magas korban s úgy látszik nagy nyomorúságban fejezte be, a XVI. század közepén. Legnagyobb sikerei korában különösen népszerű alak volt Sienában, ahol szeszélyes, kalandos, féktelen életmódját, nagyúri kedvteléseit nem igen vették szemére. Hogy rossz híre, melybe később Vasari és mások keverték, kortársai előtt vagy ismeretlen volt, vagy legalább nagyobb megütközést nem keltett, tanusítja az is, hogy a pápa őt Krisztus lovagjává s később V. Károly császár, palotagrófjává nevezte ki.

Legkorábbi freskó-képeit a Siena közelében levő Pienza melletti Sant' Anna in Creta-kolostor refektoriumában festette; erősen megrongált állapotban ma is még láthatók s teljesen lombardiai stílű, de még kezdetleges és amellett fölületes kezelésről tanuskodnak.

Sienai szereplésének, de egész művészi hírnevének is tulajdonképeni alapját a «Keresztről való levétel» nagy oltárképében tette le Bazzi, melyet a San Francesco-templom egy kápolnája számára festett, de mely most a sienai Acca-

257. kép. Sodoma: Szt. Benedek szerzetestársainak kisértése.
(Monte Oliveto-kolostor.)

demiát (képtár) diszíti. Itt is még félreismerhetetlen a lombardiai, lionardeszk befolyás, a színezés és némely arc is élénken juttatja Gaudenzio Ferrarit eszünkbe; az elrendezésében, kifejezésében hatásos és nagyszabású kép főjellemvonása azonban a Quattrocento és Cinquecento megkülönböztető elemeinek sokszoros vegyülésében rejlik.

Siena és Montepulciano között, meredek hegyen épült a bencésbarátok Monte-Oliveto-ról nevezett kolostora, melynek négyszögű udvarfolyosóján a boltívek lunettejeibe a XV. század utolsó éveiben Luca Signorelli kezdte lefesteni a rendalapító Szent Benedek élettörténetét. Luca távoztával a barátok a munka folytatását a fiatal Sodomára bizták. Némi félbeszakítással huszonöt képet festett itt, különböző értékűeket, mert — Vasari állítása szerint — ecsetje úgy táncolt, ahogy az arany pengett s a barátok úgy látszik nem egyenlően fizették a munkát.

A ledér és világias gondolkozású művésznek nem is telt különös öröme az oly képekben, amelyekben a vallásos buzgóság tényeit kellett egyszerűen, mély érzéssel kifejeznie, vagy amelyeket a fehér csuklyás barátok egyhangú alakjaival kellett benépesítenie; ahol tehát csak szerét ejthette, tágította és változtatta ábrázolásainak körét, s mindenütt igyekezett valami vonzó tájképpel, vagy valami klasszikus stílű épülettel is gazdagítani azt. A sokat szenvedett képek közül legsikerültebbeknek tekinthetők: az, amelyen az ifjú Benedek szülővárosából, Nursiából, lóháton elindul Rómába, búcsút véve szüleitől s öreg dajkájától kisérve; továbbá az, amelyen Benedek első csodatételét látjuk, mikor a teknőt, melyet dajkája eltört, imádságával helyreállítja. Azonban Sodomát tehetsége legnagyobb erejében tünteti föl az a jelenet, ahol az ördögtől megszállott barát, Fiorenzo hívására megjelent ledér nők találkoznak a szerzetesekkel s Szent Benedek az erkély magaslatáról óvja őket intelmeivel (257. kép). A nőalakok némelyike az ifjúság és érzéki öröm csodás bájában pompázik s ha ma érthetetlennek is látszik ily alakoknak egy ájtatos testület otthonában való lefestése, kétségtelen, hogy Sodoma épen a freskóciklus főcéljától való ilyen eltérésekben adta legfényesebb jelét alakító erejének s a női szépség varázsa iránti egészen különleges érzékének.

Nemsokára alkalma nyilt Antonio Bazzinak, hogy művészetének ezt a világias irányát az örök városban is ragyogtassa. Valószínűleg a Chigi biztatására ment oda, ki maga is sienai volt s talán az ő ajánlására kapott Julius pápától megbízást a Stanza della Segnatura kifestésére, hol azonban freskói legnagyobb részét csakhamar feláldozták azért, hogy a Ráfael alkotásainak adjanak helyet.* Szerencsésebb volt Sodoma a Chigi megbízásának teljesítésében, aki híres villájának (Farnesina) egy emeleti szobájában festetett általa Nagy Sándor történetéből freskókat. Ezek közül magasan kiválik az, mely Nagy Sándor és Roxane nászát ábrázolja (258 kép). A művész szépérzéke s csábító hatásra való törekvése itt talán legteljesebb diadalát ünnepli, itt áll legközelebb Ráfaelhez,** ezt a képét oly komoly tekintély, mint Burckhardt, «a renaissance egyik legelragadóbb alkotásának» mondja.

A fényes és gazdag, kissé talán részletekkel túl is terhelt kompozició egy Lucianustól leirt ókori kép felújításának látszik s a bal oldalon Roxanét ábrázolja nászágyán, amint a szolgáló nők tőle megválni készülnek s teendőiket a fenn és lenn, a padlón, az ágymennyezet párkányán s a levegőben pajkos buzgalommal sürgő-forgó szárnyas amorinók veszik át. A kép közepét fényes oszlopcsarnok, jobb szélét pedig messze elnyúló táj foglalja el s ezek előtt jelenik meg

* Vasari szerint Sodoma, római tartózkodása alatt X. Leó pápa megrendelésére is festett egy képet, mely a Tarquinius Lucretiáját ábrázolta; erre vélnek újabban a hannoveri Kestner-muzeum egy festményében ráismerni. (Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen XVIII. köt. 205. l.)

** A bécsi Albertinában (néh. Albrecht főhg. rajz- és metszetgyűjteménye) s a budapesti Szépművészeti Múzeumban vannak kézrajzok, melyek Sodoma e képéhez látszottak készülni s melyeket sokan Ráfaelnek tulajdonítottak, ezek között különösen említést érdemel Roxane mezitelen karja.

258. kép. Sodoma (Giovan Antonio Bazzi): Nagy Sándor és Roxane násza. (Róma, Villa Farnesina).

három férfialak; az első — nyilván Nagy Sándor — kit egy virgonc puttó vezet, koronáját nyújtja mátkája felé; két kisérője mitoszi alaknak látszik s egyikök Hymen fáklyáját hordja; talán Hymennek és Erosnak tarthatjuk őket, vagy egyi-

259. kép. Sodoma: Szt. Sebestyén. (Firenze, Uffizi-képtár.)

köket Hephaistosnak, akit fiatal alakban is ábrázoltak s a családi élet alapítójaként is tiszteltek a régiek. A szemet a gyönyörködtető részletek sem köthetik le annyira, hogy teljes varázzsal ne hasson általa kedélyünkre a jelenet egészében megnyilatkozó, az érzékiség körén felülemelkedő megragadóan költői gondolat:

a szerelem miszteriumának ünnepélyes órájában a szíven végighullámzó érzelmek harca, a tartózkodó elfogultság és a boldogság felujongó sejtelme, kifejezve a mátkapár és kisérőik alakjaiban s a féktelenkedő kis puttókban, akik bármennyire kedvelte őket a Cinquecento festészete, sehol sem váltak az ember érzelemvilágának oly igaz és oly ékesszóló tolmácsaivá, mint Sodomának ezen a freskóján.

Folytatva működését Sienában, Bazzi egy oszlophoz kötözött Krisztust festett, mely képe a hasonló tárgyú Montolivetoinál szembetünőbben mutatja tehetségének sokoldalúságát, a test kitünő mintázása mellett a méla önmegadás és csöndes fájdalom kifejezésében való erejét. (Accademia.) A Szent Bernátról nevezett konfraternitásnak a San Francesco-templom melletti felső oratoriumában négy nagyobb képben Sodoma Mária életének különböző mozzanatait festette le; egyes alakok ezeken is a nála megszokott intim bájjal bírnak, de a csoportosítás többnyire laza vagy eredetiség híján van.

Talán valamennyi közt legismertebb és legkedveltebb képe a sienai mesternek az Uffizi-gyűjteményben levő Szent Sebestyénje (259- kép), mely templomi zászlónak készült s ezért a vászon másik oldala is festve volt. A kép nem annyira színezésével hat, mely — különösen a háttéri tájképnél bágyadt és fénytelen — mint inkább a főalak szoborszerű szépségével, mely — a renaissance eszmemenetének egészen megfelelve — az antik görög testi ideált a keresztény vértanúság megrázó gondolatával egyesíti, s bár a kifejezésben van valami, ami már a nőiesnek, sőt az édeskésnek határán jár, a megdicsőülésbe vetett hit elragadtatásától megédesített testi szenvedés és haláltusa nemes pátoszának ez, a sok hasonló tárgyú kép között mindenesetre egyik legművészibb ábrázolása.

Az emberi test festői mintázásában a Szent Sebestyén-kép mellett legnagyobb virtuozitást fejtett ki Sodoma abban a — most a sienai akadémiában levő, de nagyon megrongált — freskójában, mely Jézust a pokol előpitvarában ábrázolja. Maga az a cselekmény, amelyről a kép el van nevezve: Jézus leszállása a pokolba s megszabadítása a Limbusban levő lelkeknek, kevesebb művészi beccsel bír, mint a mellékalakok: Ádám és Éva, a férfiúi erő és női kellem méltó személyesítői; különösen Éva tekintetében megint találunk valamit abból az egészen egyéni bűbájból, mely a Sodoma nőalakjainak sajátja.

A sienai San Domenico-templom Szent Katalinnak szentelt kápolnája tartalmazza továbbá Sodomának egy igen nevezetes freskósorozatát, mely a város ez ünnepelt helyi szentjének életéből merített három jelenetet tüntet elő. A képek kereteiül szolgáló festett architektura is Bazzitól való s ebben, különösen a pillérek grotteszkjeiben * és az itt is játékukat üző puttók alakjaiban kitünő jeleit adta erős dekorátori tehetségének. A nagy kompoziciók közül föltétlen dicséretünket

* A «Grotteszk» (Grottesco) elnevezés az ásások által földalatti üregekben (grotte) fölfedezett s a római korszakban épületek díszeül szolgált oly dekorativ festésektől ered, melyek többnyire képzeleti növények, állatok és emberi alakok ábrándos összeillesztését mutatják; ezeket a dekorativ motivumokat a renaissance nemcsak a festészetben, hanem a díszítő-szobrászatban is használta s a festők nemcsak épületeknél, hanem könyvlapok díszítésénél is alkalmazták.

csak az érdemli, mely Szent Katalint a Krisztus sebhelyeinek csodálatos felvétele utáni ájulásában ábrázolja (260. kép); az elalélt szent s őt támogató társai rendkívüli igazsággal és finomsággal vannak festve, a kezek szinte «érezve» vannak,

260. kép. Sodoma: Szt. Katalin ájulása. (Siena, San Domenico-templom.)

a csoport színezésében is — a fehér szín diskrét árnyalásában — ritka művészet rejlik.

Kedvelt városának kormánypalotáját sem hagyta művészetének emléke nélkül Sodoma; itteni falfestései őt szintén mint az ornamentika mesterét tüntetik föl s egyúttal annak is újabb bizonyítékát nyujtják, hogy eszméinek legteljesebb kifejezést a magukban álló, egyes alakokban tudott adni.

Budapesti képtárunk is tartalmaz két Sodoma-képet. Az egyiknél az ő szerzősége kétségtelen; ez egy predella-töredék, mely Krisztus ostoroztatását ábrázolja, jellegzetes felfogással és erőteljes kivitellel; körülbelül a Farnesinabeli Nagy Sándor-képek idejéből való lehet s valószínűleg ugyanabból a kompozicióból származik, melyből a sienai oszlophoz kötözött Krisztus.* A másikat, melyen a Madonnát látjuk, vánkoson fekvő kis Jézussal és két szenttel, Venturi az Andrea del Sarto iskolájának tulajdonítja, bár Sodoma későbbi korának kezelési módja ennél is föltételezhetővé teszi az előbbivel közös eredetet.**

A Cinquecento festőművészei között Sodoma sajátságos helyet foglal el; tehetsége őt a legelsők közé emeli, sikerei mégis kortársai és az utókor véleményének megoszlására adtak okot. Munkásságával szemben nehéz a megítélés igazságos álláspontját megtalálni. A freskóban néha majdnem fölülmulhatatlannak látszik, itt keze szabadabban mozog, egyenletes könnyedséggel teremti meg a legszebbet; állóképeinek festésénél kissé elfogult, ezeknek színezése is jobban van az elhomályosulásnak kitéve. Szépérzéke rokon a Ráfaelével, de érzékiesebb; különös finomsággal tudja megérezni és meglátni az emberi test szépségeit, de a lélek bájait is; van különösen a női szépségnek egy neme, melynek ő úgyszólván föltedezőjeül tekinthető. Egyes alakjai mintegy szimbolumai az élet minden küzdelmét megvívni kész és minden örömét átérezni tudó boldog fiatalságnak. Vibráló színezésének nyájassága, kifejezésének ékesszólása némelykor oly magas fokot ér el, hogy Müntz őt egyenesen Correggio mellé sorolja, Lermolieff pedig a Lionardo iskolája legjelentősebb alakjának mondja; de a nagy történeti kompoziciók számára nincs mértéke, ezeknél a részletek gyakran elnyomják egymást. Még nagyobb fogyatkozása: bizonyos erkölcsi emelkedettség és az erős művészi meggyőződés hiánya, amely okozója művei rendkívül egyenlőtlen értékének. Könnyelműség és szeszély jellemzi munkásságát; a legelragadóbb alkotások mellett esetlenségek és ízetlenségek foglalnak olykor helyet, vagy teljesen elhanyagolt részletek, néha az elhamarkodás, a felszínesség világos jeleivel találkozunk, nélkülözzük a valódi odaadást a művészet iránt, amely egyedül képes a tehetséget megóvni attól, hogy a mennyiségnek áldozatúl hozza munkája minőségét. Ezek a hibái sajnálattal tölthetnek el, éreztetve, hogy mit veszítünk általok, de nem homályosíthatják el azokat a tiszta és igaz értékeit a Sodoma művészetének, amelyeket legjobb képeiben számunkra hátrahagyott.

Annak a pangásnak, mely a sienai festőművészetben a XV. század végén beállott, egyik jelensége volt az is, hogy ama kor sienai festőinek művei fölváltva mutatják hol az umbriai, hol a firenzei, hol a lombard iskolák hatását s legkevésbé a helybeli hagyományok követésének nyomait.

Közöttük legjelentősebb Baldassare Peruzzi (1481—1537) mint festő is, ha építészi érdemeitől (l. 48. l.) egészen eltekintünk. Egyike az olasz renaissance

* Leíró lajstrom 90/1161. szám.

** Leíró lajstrom 79/57. szám.

sokoldalú tehetségeinek; nagy képzettségű építész, de mint díszítő és festő is finom érzékű művész, kinek a Vitruvius iratai és az antik műemlékek tanulmányára alapított nagy építészeti tudását festményei távlati kezeléséből is kiérezzük. Sodoma befolyása révén bizonyos lionardeszk vonást vett föl művészetébe, melyben később a Pinturicchio sienai festéseinek hatása is érvényesül. Pályáját Sienában kezdte, azután Rómában a Bramante és Ráfael befolyása alá került; Róma kifosztatása után kolduskénti jutott vissza szűkebb hazájába, melyben munkát bőven talált, de nemsokára magasabb feladatok vonzották őt vissza az örök városba, ahol, mint Ráfael utódja a Szent Péter-bazilika építésének vezetésében fejezte be életét.

261. kép. Baldassare Peruzzi: Augustus császár és a Sibylla. (Siena, Fontegiusta-templom.)

Peruzzi sokat foglalkozott tisztán dekorativ festői föladatokkal; önálló szentképei némely részeikben a Sodoma modorára emlékeztetnek. Mitoszi s történeti jellegű festményei tisztán mutatják a római iskolának az antikra s a Ráfael vatikáni műveire támaszkodó irányát; ezt láthatjuk Borghese-képtárbeli fürdő Venusán, valamint legismertebb képében is, a sienai Fontegiusta-templom freskójában (261. kép), mely Augustus császárnak s a Sibyllának találkozását ábrázolja s a fölfogásban, a mozdulatok lendületében, a grandiozitásra való törekvésben egyik jellemző tipusa a Cinquecento-festészet öntudatos klasszicizmusának.

Sodomával együtt látjuk működni Domenico Beccafumit is (il Meccherino, 1486—1551.), ki mint festő, mozaikkészítő, szobrász és éremvésző jeles hírre tett szert. Fiatalkorában Perugino után indúlva, aztán Sodomától befolyásolva, később egészen a római iskola pathetikus modorának uralma alá kerül, annak Michelangelo utánzásából származott minden barokk túlzásában osztozik. Sienában látható számos képei közül a legjobbak az akadémiában vannak, legismertebb azonban munkássága a város egyik büszkeségeül szolgáló s a dekorativ művészetben páratlan dómpadló óriási mozaik-, illetőleg grafitto-művei körül. Ezeken a XIV. század közepétől kezdve dolgoztak a sienai mesterek, tulajdonképeni befejezőjükül Beccafumi tekinthető tanítványaival; ő új, színgazdagabb technikát hozott be a nagy műbe s kiterjedt, bár kissé túlterhelt elbeszélő kompozíciókkal gazdagította azt.

E korszakban a sienai szobrászat is megtartotta önálló jelentőségét. Antonio (szül. 1450.) és Giovanni Barile főleg a művészi fafaragásban tüntek ki;

ellenben a GIACOMO COZZARELLI (1453—1515) rajongó művészi képzelete önálló szoboralakokban s ércművekben is érvényesült. Főleg a márványban dolgozó díszítő-szobrászat volt a MARRINA (Lorenzo di Mariano, 1476—1534.) eleme, kinek műveiben, úgy mint a dóm könyvtár ajtódíszében, a Fontegiusta főoltárának oromzatába helyezett Pietà-csoportban a sienai plasztika egész gazdagságát és művészi lendületét föltárja.

Lionardo, Michelangelo és Ráfaelnek majdnem egyidejű távozása után Firenze a XVI. század elején azzal a sorssal nézett szembe, hogy vezetői jelentőségét az olasz művészeti életben, melyet két évszázadon át megőrzött, egészen alárendelt szereppel lesz kénytelen fölcserélni. Hogy ezt a sorsot elkerülte s a szárazföldi Olaszországban Róma után a második helyet a festészet terén a Cinquecento első felében is becsülettel megtarthatta, azt a Fra Bartolommeo rövid, de messzeható munkássága mellett, főleg egy férfiú tehetségének köszönhette, akit nemcsak születése, de egész élete annyira Firenzéhez kötött, hogy művészetét igazán és teljesen ma is csak ott ismerhetjük meg s akinek egész különleges jelentőség jutott az olasz festészet történetében: Andrea del Sartónak.

ANDREA D'AGNOLO, akit atyjának szabómestersége miatt neveztek el «DEL SARTO»-nak, három vagy öt évvel Ráfael után született (1486 vagy 1488-ban) s nem volt sokkal hosszabb életű amannál (meghalt 1530-ban). A festés mesterségében első oktatója Piero di Cosimo volt, de nagyobb hatást gyakorolt rá Lionardo, festésének lágy finomságaival és Fra Bartolommeo képeinek tárgyaival és elrendezésével. Egyébként önálló tehetsége inkább mások számára tört utat — kivált a festési technika tökéletesítésével, — mintsem, hogy ő mások nyomdokait követte volna. Firenze szerencséjére Andrea nem követte az I. Ferenc francia király csábító hivását, aki őt is úgy mint Lionardót, magához akarta láncolni, s alig két évi párizsi tartózkodása után hűségesen visszatért hazájába, annak minden viszontagságaiban osztozva, míg nemsokára egy pestisjárvány alig több mint 42 éves korában elragadta.

Kortársai Andreát «il pittore senza errori»-nak (a sohasem hibázó festőnek) nevezték, elismerve rendkívüli biztosságát és alaposságát a rajzban és a színkezelésben egyaránt, ami annál nagyobb érdem, mert sokat festett és könnyen, gyorsan dolgozott, óvakodva mégis mindig az elhamarkodástól és fölszínességtől s játszva küzdve le a szerkesztés és kivitel minden nehézségeit. Műveiben a lágyság és gyöngédség mellett van erő, szilárd öntudatosság is és bizonyos előkelő felfogás, alakjai nyugodt tartásában rendkívüli szépség, de némileg hiányzik bennök a szellemi mélység, a lélekjellemző erő. Sarto mindenekfölött és egészen csak festő, csak a festői feladatok és hatások vonzzák őt, nem a filozofiai eszmék, sem az irodalmi inspirációk embere, sőt kolorisztikus felfogása őt közönyössé teszi néha a kifejezés magasabb szépségei iránt s későbbi korában már-már csakis rutinjára bízza magát.

De mint a színezés mestere, mint kolorista, Burckhardt találó itélete szerint Andrea del Sarto «a legnagyobb mindama festők között, kiket a XVI. század az

Apenninektől délre fölmutathat». Színtechnikája egyenlő magas fokon áll a freskóban és az olajfestésben, de különösen a freskóban — mondhatni — utólérhetlen kortársai között; nem rakja egymásra a színeket, hanem szerencsés frissességgel és könnyedséggel találja el első ecsetvonásaival a színek kellő hangolását. Míg a Masaccio színskálája még nagyon egyszerű, szinte szegényes volt, már Fra Bartolommeo tudta a színtónusokkal való finom árnyékolás segítségével a síkoknak nagyobb, tartalmasabb mélyítését elérni; ezt fejlesztette tovább Andrea s általa, mondhatni, új formát adott a firenzei festészetnek. Ő lett az első, ki a színeknek

262. kép. Andrea del Sarto: Keresztelő Szt. János prédikál.
(Firenze, Scalzo-kolostor.)

szerepet juttatott magában a kompozicióban; képein meglátszik, hogy már eszméjök színekben született. Lágyságában s a fény s homály játékában Lionardóra emlékeztető színezete mégis világosabb és nyájasabb amazénál s vannak ezüsthamvas, rózsás-sárga, lágy csillámlású, párába olvadozó színei, melyek az ő egészen különleges sajátjának látszanak; színezése ellen legfölebb az a kifogás emelhető, hogy az anyagok különbözőségét elegendően nem érvényesíti a képen. Viszont érdeme a kompozicióban a cselekvény pillanatnyiságának kifejezése s a taglejtésekben és ruharedőzetekben való változatosság; alakjainak így egyéni részt tud adni az ábrázolt cselekvényben, bár emellett néha a keresett tetszetősség benyomását nem kerülheti el. Megkülönböztetett jelentőséget ad végül Sartónak a tájkép, mely nála új és nagyobb fontosságú szerepet visz; festményeinek tájképi háttere tele van költői szépségekkel, melyeket ő semmi iskolától sem köl-

csönzött, hanem a természettől tanult el, mert ennek olyan bájait is meg tudta látni, melyek iránt elődjei fogékonysággal nem bírtak.

Ezek a vonások annyira előrehaladottnak tüntetik föl az Andrea del Sarto festését, hogy a XVI. század első felében működött képírók közt ő az, ki a mai nemzedék szemében legmodernebbnek látszik.

Andrea del Sarto pályájának kiindulási pontja, mely azonban még élete utolsó éveiben is foglalkoztatta őt: a Chiostro dello Scalzo, a mezítlábos konfraternitás kis oszlopos udvarának freskó-dísze, mely Keresztelő Szent János életének történetét ábrázolja (262. kép), négy szoborszerű allegoriai alak közbeillesztésével. A sajnálatosan megrongált tizenhat kép nem mind Andreától való; közülök kettőt Franciabigio festett az ornamentikával együtt, mialatt a mester Franciaországban járt; a festés egyszínű, barna-, vagyis földszín (terretta) alkalmazásával s így Sartót épen kolorisztikus szempontból nem jellemzi, de jellemzi tökéletesen felfogását, rajzát s színkezelését is legalább az árnyékolásban és mintázásban, s úgy látszik, mintha épen a színek tekintetében megszabott szigorú korlát ingerelte volna a művész becsvágyát, hogy annál jobbat igyekezzék alkotni.

E képsorozat jelentőségét legjobban ismerjük fel, ha azt Ghirlandajónak a Maria Novella-templomban levő, ugyanezt a történetet elbeszélő falképeivel hasonlítjuk össze. Azonnal szembeötlik a Cinquecento egész felfogásának, ábrázolási módjának már többször jellemzett különbsége szemben a Quattrocentóval: a cselekménynek egyszerű, de kifejező összefoglalása a főszereplők alakjaiba, a lényegesnek kiemelése minden mellékesnek elhagyásával. Habár Andrea lélekfestése kevésbé mély s nem tud minden alakban tökéletes egyéni jellemet állítani elénk, mint Ráfael vagy Michel-Angelo, a Scalzobeli kompoziciók nagy része mégis az elrendezés klasszikai tömörsége és egyensúlya s a kifejezés erélye tekintetében közel áll a Ráfael szőnyeg-kartonjaihoz, sőt ezekre emlékeztet, amit annál készségesebben tudhatunk be érdemül festőjüknek, mert a kartonok majdnem egyidejűleg készültek s így Sartót aligha befolyásolhatták. Egy másik jelessége ezeknek a falképeknek a mozdulatok és taglejtésekben való rendkívül változatos gazdagságuk. Ez is egészen a Cinquecento gyermekének mutatja Andreát; sőt elismerendő, hogy a Cinquecento képzőművészetének formakincsét az emberi mozdulatok s különösen a kéz tartásainak nagyon sok új változatával Andrea del Sarto gazdagította.

Közel a Scalzo udvarához, a Santa Annunziata-templom elócsarnoka tartalmazza Andrea freskóinak egy második sorozatát, mely tárgyára nézve ketté oszlik, amennyiben egy része Filippo Benizzinek, a Szervita-rend alapítójának, másik része Szűz Máriának életéből vett jeleneteket ábrázol, míg a templom egy külön mellékudvarában látható a mesternek egyik leghíresebb Madonna-képe. Itt már Andreával, mint a színezés mesterével is állunk szemben, bár színezése itt még sokkal világosabb, mint későbbi festményein. A Filippo Benizzi életéből csak öt képet festett ő maga; ezek: Szent Fülöp felruházza a bélpoklost, az istenkáromlókat villám sujtja, a szent egy ördöngős asszonyt, ugyanő két gyermeket gyógyít meg; az utolsó kép Filippo ereklyéinek tiszteletét ábrázolja. Valamennyin

jellemző a részben fölötte drámai cselekménynek a megelőző művészekhez képest újszerű elrendezése a mély hátterű széles színtérbe, Fra Bartolommeóra emlékeztető szimmetrikus és háromszögű csoportosítással, a tér és az alakok viszonyának finom átérzésével, s mind az építészeti, mind a tájképi háttérnek igen hatásos kiképzésével.

Mária életére vonatkozik a három király vonulásának és Mária születésének képe. Ez utóbbinak alakjai épúgy az egykorú firenzei viseletet hordják, mint a Ghirlandajo nehány évtizeddel előbb festett hasontárgyú képén levők az akkorit, a szoba is, melyben a jelenet lefolyik, a renaissance gazdag berendezését mutatja; ennyiben Andrea itt még egészen a naturalizmus terén mozog; de mennyivel szabadabb már a csoportosítás, melynek hullámvonala ritmikusan emelkedik ki

263. kép. Andrea del Sarto: Madonna del Sacco.
(Firenze, Annunziata-templom.)

az előtér két nőalakjában. A Quattrocento feszes, mereven ünnepélyes alakjai itt kecses, lágy fesztelenségben oldódnak föl, szikárságukat is a Cinquecentóban kedveltebb erőteljességnek szinte túltengően kerekded formái váltják föl.

Az ugyancsak az Annunziata-templom egy tartozékában levő Madonna del Sacco (263. kép) nevét a zsáktól vette, melyre a nyilván Egyiptomba menekülésének egyik pihenő-órájában ábrázolt Szent Család e képén a könyvet olvasó Szent József támaszkodik. A kép egy alacsony ajtólunettebe van festve, al fresco, s a színezés lágysága mellett az egyszerű körvonalak ellenére megnyilatkozó formagazdagság és monumentális elrendezés, valamint különösen a ruharedőzet festőisége által a mester egyik legcsodálandóbb alkotásának van elismerve még mai, romlott állapotában is.

Firenze nagy gyűjteményei, főleg a Pitti-palotabeli, tartalmazzák Sartónak legjelesebb s legkétségtelenebb álló-képeit is. Így az «Angyali üdvözlet» (264. kép), s az «Annuntiatio» kétszer ismétlődő jelenetét. Ezek egyikét a mester egészen fiatal korában festette s benne — bár az elrendezés tényleg élénken emlékeztet Mariotto Albertinelli egy képére — rendkívül sok bensőség és a lélekteljes, szép alakokban kifejezett igazi ihlet mellett sok új és eredeti vonás is található. Egészen

új a felhő, melyen az angyal kisérőivel áll; a renaissance addig a felhőt ily alkalmazásban, a földre lehozva, nem használta, ellenben ezentúl annál kiterjedtebb mértékben, míg azután a mindennemű felhődrapéria festői kezelése Correggionál tetőpontját éri el. Új a tájkép és a háttéri architektura gyönyörű kezelése, levegős mélysége.

A «Madonna delle Arpie» (Uffizi) (265. kép) elnevezését a kis márványállvány szögleteit díszítő harpyia-alakoktól vette; az állványon a Szűz-Mária egészen szoborszerűen áll, olyan előkelő, öntudatos, fejedelmi fönségben, aminőben a firenzei Madonna-képek egyikén sem látjuk. Az egész kép az energia és szépség csodálatos vegyülése által kétségkívül a mester legérettebb művészetének terméke; még az állványt s a Szűz lábait körülfogó kis angyalok is nemcsak kecsességökkel hatnak, hanem egyúttal mint a talapzat kiszélesítői a szerkezet tényezőivé lesznek. A színezés és a fényhatásokkal való mintázás pedig ezen a festményen a rajzbeli bátorságot és szabadságot a festői lágysággal való egyesülésében tünteti föl.

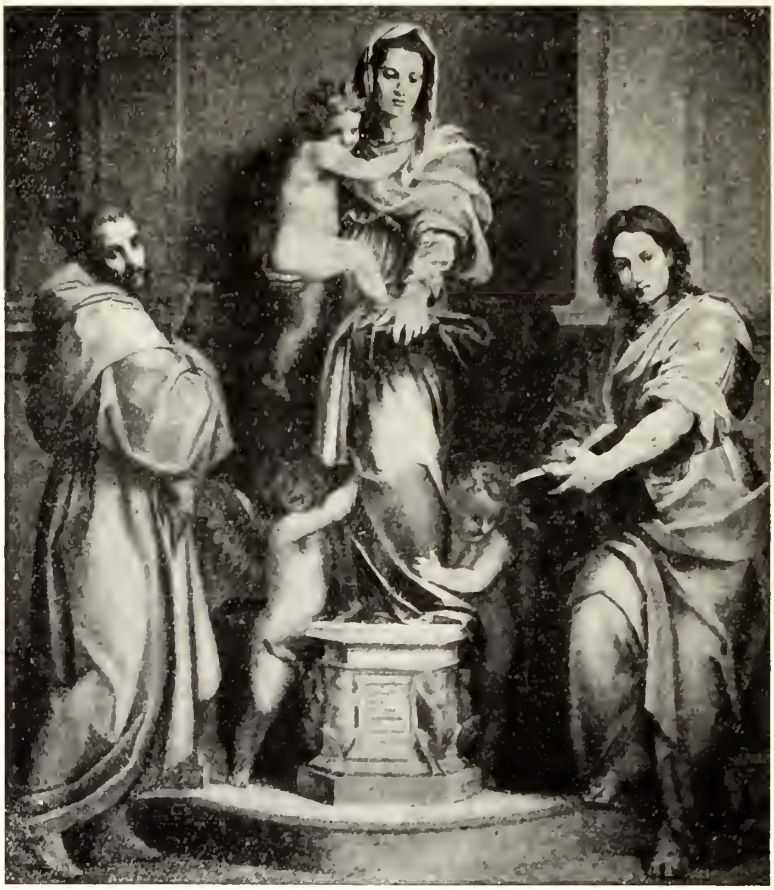
264. kép. Andrea del Sarto: Angyali üdvözlet. (Firenze, Palazzo Pitti.)

A Fra Bartolommeo csoportosítását vitte magasabb tökélyre Andrea a «Disputà» (Pitti) képében. A háttérben lebegő jelenségből következtetve, a Szentháromság titka fölött vitatkozik az a hat alak, akik közül négyet állva, kettőt térdelve szemlélünk. A képben több a szellemi élet, mint a mester bármelyik festményében, de itt is a forma- és színkezelés az, ami leginkább lebilincsel.

A legnépszerűbb Andrea del Sarto alakjai között a Pitti-palotabeli ifjú Szent János, (266. kép) egyúttal legnemesebb megnyilatkozása annak a szépség-típusnak, amelyet a mester képein szinte modorossággá váló előszeretettel használt; az arckifejezésben sok igazi szenvedélyes rajongás van, az elrendezés azonban már egy kissé mesterkélt és hivalkodó. Inkább festői bravúrok, mint bensőség és mélyebb lelki élet jellemzik azokat a Szent-Családot ábrázoló képeket is, amelyekben főkép az alakok és mozdulatok nagy és változatos gazdagságának aránylag szűk területen összehalmozása lehetett a művész törekvésének célja.

Épen az ellenkező probléma: nagy falterületen egy magába zárt csoportozat elhelyezése foglalkoztatta Andreát abban a freskójában, melyet élete utolsó éveiben a Firenze kapuja előtti San Salvi-kolostor refektoriumának kapujára festett s mely az utolsó vacsorát ábrázolja. A kép kihívja s ki nem állja a Lionardo falfestményével való összehasonlítást, de nincs jelességnek s színhatásoknak híjával. Legnagyobb kiterjedésű kompozíciója — egyszersmind az egyedüli, melynek

tárgyát a pogány római világból merítette — az a freskó, melyet a Mediciek nyaralójának nagy terme számára Poggio a Cajanóban festett, de mely befejezését nem tőle, hanem Alessandro Alloritól kapta. A kép Julius Caesart tünteti föl, amint a legtávolabb országok állatvilágának példányait tisztelet-ajándékul fogadja; a festészet barok-korszakának egyik előfutára ez Olaszországban s a kép legnagyobb érdeme mindenesetre a pompás építészeti részek kitünő távlati beállításban rejlik.



265. kép. Andrea del Sarto: Madonna delle Arpie.
(Firenze, Uffizi képtár.)

Sarto jeles volt mint arcképfestő is, úgy látszik azonban, hogy arcképek ritkán foglalkoztatták s az a néhány, mely ránk maradt és mely mesteri minőségeket tartalmaz, majdnem mind mint önarckép, vagy nejének képmása ismeretes.

A budapesti képtárban egy kisebb és egy nagyobb Madonna-kép szerepel az Andrea del Sarto neve alatt,* a nagyobbat Adolfo Venturi is «elmosódott

* Leíró lajstrom 76 66. és 69. (raktárban) szám.

műhelykép»-nek mondja, egynek a sok közül, mely Európa galleriáiban az ő nevét viseli, bár legjobb esetben valamely tanítványától való lehet. A kisebbnél valószínűbb az Andrea szerzősége; ezen a gondolat kevés s a színek pompásak, a rajz némely gyarlósága azonban ennél is jogosulttá teszi a kételyt.

Említettük már, hogy a Sarto firenzei Scalzobeli szürke freskói sorozatában két képet a mester távollétében barátja és idősebb munkatársa FRANCIA-BIGIO (Francesco di Cristofano, 1482—1525.), a Piero di Cosimo s később valószínűleg Mariotto Albertinelli tanítványa, festett. Ezek, bár határozott elbeszélő képességről tanuskodnak, nem emelkednek az Andrea rajzainak művészi magaslatáig. Franciabigio másutt is versenyre látszott kelni tehetségesebb barátjával; így tárgyára nézve versenyez Andreával a firenzei Giovanni della Calza-kolostor ebédlőterme számára festett «Utolsó vacsorá»-ja, mely az élettelenség, a konvencionálizmus s a félénk aprólékosság hibájába esik. Franciabigionak, ki pályája folyamában mindinkább igyekezett a Lionardo tanítását, sőt a Ráfael modorát is elsajátítani, úgy látszik végzetévé vált, hogy legjobb képeit s különösen finom arcképei közül többet hol Franciának, hol Ráfaelnek, hol Pontormonak tulajdonítottak. Az Uffiziben látható, ezelőtt Ráfaelnek tulajdonított «Madonna del Pozzo»-t (kút melletti Madonna) csak újabban keresztelték át a Franciabigio nevére. A Louvre Salon Carréjában függő, fiatal férfit ábrázoló arcképe oly megragadó a maga méla hangulatú lélekfestésével, hogy a kifejezés erejét és mélységét tekintve, egyenesen a Mona Lisa mellé állithatjuk.

266. kép. ANDREA DEL SARTO: Az ifju Keresztelő Szt. János. (Firenze, Palazzo Pitti.)

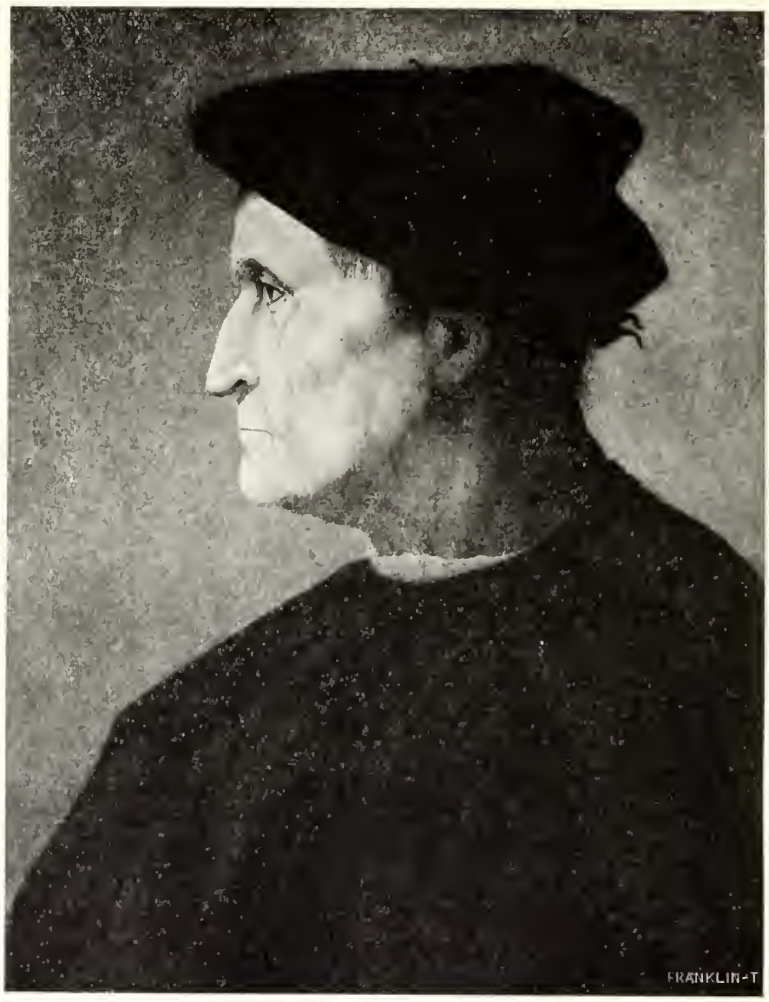
Az Andrea del Sarto irányának legközvetetlenebb követői voltak ROSSO DEI ROSSI (1541-ben halt meg), ki azt nem épen rokonszenves, túlzó és szertelen modorban Franciaországba is átvitte s ott — Maitre Roux név alatt — I. Ferenc király szolgálatában bő foglalkozást talált, továbbá FRANCESCO UBERTINI — BACCHIACCA melléknévvel (1490 táján szül., 1537-ben halt meg) — és JACOPO CARRUCCI (1494—1557.), ki szülőhelye miatt PONTORMO néven ismeretes.

BACCHIACCA — kinek egy, Keresztelő Szent János prédikációját ábrázoló, gazdag csoportozatú s tájékhátterű képét újabban Szépművészeti Múzeumunk szerezte meg* — érdekes és kevéssé ismert művész, ki nagy és népes jelenetekbe

* Leíró lajstrom 70/2317. szám.

változatosságot tudott hozni azzal is, hogy ügyes állatfestő volt s szerette a különböző, gazdag öltözékek és vértezetek ábrázolását.

Pontormo néhány elsőrendű arckép festésével örökítette meg magát; a Borghese-képtár bibornok-képe, melyet sokáig Ráfaelnek tulajdonítottak, a Pitti-képtár



267. kép. Pontormo: Aggastyán arcképe. (Firenze, Palazzo Pitti.)

jellegzetes arcélű ismeretlen aggastyánja (267. kép) s Medici Hippolytja komoly, erőteljes reálizmusuk s különösen a szemek beszélő élénksége által kiválók, míg az öreg Cosimo Medici egész alakban festett képe az Uffizikben, melynél csak érem vagy régibb kép szolgálhatott a hasonlatosság alapjául, mint kompozició és a ruharedőzet tanulmánya bír értékkel. A Pontormo mithologiai- és szentképei — mint a budapesti Országos Képtár kedves csoportosítású Szent

Családja is.* — szerkesztésben Andreára, világos színezésökben Fra Bartolommeóra emlékeztetnek. A művész azután működése utolsó szakában egészen Michel-Angelónak — nála sem üdvösnek bizonyult — hatása alá került.

Felső-Olaszországnak azt a területét, mely az Apenninek lejtőjétől északra, a Po folyása mentén Ravennától Piacenzáig terjed s amelyet még a római ókorból leszármazó «Emilia» név alatt szoktak összefoglalni, a renaissance művészetében mint életében egyáltalán a sok apró fejedelmi udvar körül formálódott számos szellemi középpont önállósága s különfélesége jellemezte. Róma, Firenze, Velence, Milano szinte nyomasztó és egyenlősítő befolyást gyakoroltak művészetök virágzása idejében nagyobb területek művészi életére; ellenben Ferrara, Bologna, Modena, Parma, Mantova, Cremona, Piacenza szellemileg versenyre kelhettek egymással, időnként befolyásolhatták egymást, de nem foszthatták meg egymást önálló szerepüktől. Ez a körülmény magyarázza meg, hogy koronkint még az olyan szerény kis város is, aminő a Reggio-Emilia melletti Correggio volt, mint szellemi középpont szerepelhetett, kivált akkor, mikor a helyi uralkodó családnak — mint az egyik Giberto idejében — sikerült hatalmát a közeli Parma városára is kiterjesztenie s amikor oly nagy szellemű nő, aminő Veronica Gambara, a renaissance egyik ünnepelt költőnője volt, lett Correggio úrnőjévé.

A föllendülésnek egy ilyen korszaka dajkálta Correggióban azt a művészi tehetséget, mely hivatva volt a Cinquecento legragyogóbb alakjaitól egészen el nem homályosított fényt vetni nemcsak Emilia, de egész Felső-Olaszország akkori festészetére s a kis városnak meglehetősen ismeretlen nevét jó hangzásúvá tenni az egész világon. Mert ANTONIO ALLEGRIt — aki a Quattrocento legutolsó éveiben, valószínűleg 1494-ben született — már az ő kora szokva volt a város után, melyből származott s melyben meghalt, Antonio Allegri da Correggionak, vagy röviden CORREGGIOnak nevezni.

Valószínű, hogy e művész első mestere a modenai Bianchi-Ferrari volt; ezután alighanem Bolognában a Lorenzo Costa s talán a Francia befolyása alá került. Lermolieff a fiatal Correggiót a ferrarai iskolába utalja s azt hiszi, hogy Velencében is járt, ahol Giorgione és Lotto művei lehettek befolyással reá; mások szerint Mantovában végezte tanulmányait, ahol a Mantegna művei mellett a Dosso Dossi hatását is érezhette. Majdnem bizonyos, hogy Rómában sohasem volt s így a Michel-Angelo és Ráfael festészetének főalkotásait nem látta, ellenben kétségtelennek látszik milanói időzése, mely — akár volt személyes érintkezés köztük, akár nem — a Lionardo művészete hatásának utat nyitott a Correggio tehetsége és iránya fejlődéséhez, úgy hogy őt — mint a parmai művészeket általán — a lombard iskolához is szokták számítani.

Szóval: az Antonio Allegri művészetében az ő nagy eredetiségű egyéniségének a ferrara-bolognai és a lionardeszk, sőt a velencei és a mantegneszk irányok találkozó és vegyülő hatása alatti fejlődését láthatjuk. Mantegnától tanul-

* Leíró lajstrom 181/491. szám.

hatta az áttört, megnyíló mennyezet festésének hatását, a Puttók szerepét és a távlat titkait; Giorgione fényhatásával és tájképei kezelésével gyakorolt reá befolyást; a Lionardo sfumatója lett előfokává a Correggio csodálatos chiaroscurojának.*

Jelentősebb képei közül korban első föltétlen hitelességű műve Correggiónak a drezdai képtár Szent Ferencről nevezett Madonnája. A kép oszlopcsarnokban, magas, keskeny trónon ülve ábrázolja a Boldogságos Szüzet a kisded Jézussal karján, amint kezével inteni látszik az előtte álló Szt. Ferencnek, hogy térdeljen le az imádandó gyermek előtt. Szt. Ferenc mögött páduai Szt. Antal s vele szemben Szt. Katalin és Keresztelő Szt. János egészítik ki a csoportot, a legutóbbi fölmutat az Isten-anyára, mintegy a nézőt is imádásra szólítva föl. A kép a Quattrocento szokásos elrendezésébe sokkal több változatos mozgást és életet visz be, s bár félreismerhetetlenül mutatja még az előbb említett példaképek hatását, részleteiben annyi önállóságot és eredetiséget is árul el, amennyi oly ifjú korban méltán szolgálhatott egy nagy jövő zálogául.

Ebből a legkorábbi időszakból való a firenzei Uffizi-gyüjteménynek az a kedves képe, melyen a felhők fölött székelő Madonna isteni gyermekét két zenélő angyal társaságában énekre oktatni látszik és az ugyanott őrzött «pihenő Szent Család», mely a későbbi Madonna della Scodella első kísérletének tekinthető, bár itt az alakok mozdulatai még sokkal merevebbek és közönyösebbek. Ugyancsak a menekülő Szent Család pihenésének ilyen inkább genre-, mintsem szentképszerűen fölfogott epizódját ábrázolja az a nápolyi kép, melyet a Szűzanya fürtjeibe csavart kendőre való tekintettel «La Zingarellá»-nak (cigányasszony) neveztek el. Itt csak az anya látható, amint forró szeretettel öleli magához, lehajolva kisdedét.

1518-ban egy fontos s a kor viszonyai szempontjából is fölötte érdekes megbízás szólította az ifjú művészt abba a városba, mely azután legnagyobb alkotásainak szinterévé vált: Parmába. Donna Giovanna Piacenza, a Szt. Pálról nevezett apáca-kolostor öreg és beteges fejedelemasszonya bízta meg az akkor 24 éves correggiói festőt azzal, hogy a földszinten levő lakásának négyszögű kis kandalló-szobáját — melyet ma Camera di San Paolónak neveznek — festői dísszel lássa el. Az a teljesen világias élet, mely az olasz nőkolostorokat a XVI. századnak a trienti zsinatot megelőző évtizedeiben jellemezte, teszi megmagyarázhatókká a tárgyakat, melyeket a fiatal mester e dekorativ festéseihez valószínűleg megrendelője kívánságára választott. Donna Giovanna családi címerét három félhold díszítette; talán ez az eszmetársulás juttatta a homlokán félholdat viselő, szarvasoktól vont bigáján** a felhők közt száguldó Diana alakját a kandalló

* Chiaroscuro: a «chiaro» (világos) és «scuro» (sötét) szavak összetétele; rajta bizonyos fényhatásokat értünk a festészetben, melyeket alább — Correggio kisebb képeinek leírásánál — maga a szöveg magyaráz. A magyar «fényhomály» szó nem fejezi ki egészen megfelőlen ezt a fogalmat.

** Biga: kétfogatú kocsi, melyet az ókorban versenyeknél, diadalmeneteknél használtak.

lejtős ernyőfalára; és Diana nyomán költözött be az apácafőnöknő szobájába egy serege a mithologiai alakoknak s a vadászat jelvényeinek.

A szoba boltozatát festett bordák osztják tizenhat rétbe, melyek alsó széleit grisaille-festésben * kosszarvakra csavart kendők, edények, ékszerek diszítik. Ezek fölött köríves lunettekben ugyancsak ezüstszürke színben a görög míthosz egyes és csoportos alakjai láthatók relief-módra festve: a gráciák, a parkák, a Bacchust dajkáló Leukothea, a fegyveres Minerva, a vadászó Adonis, a megbüntetett Juno, az áldozó Vestaszűz s egyebek, antik érmekhez hasonló, de mégis önálló, valamivel érzékiesebb, rendkívül életteljes felfogással ábrázolva. A bolthajtás maga zöld lomboktól borított, gyümölcsfüzérekkel diszített lugast mutat, mely élénken emlékeztet a Mantegna Madonna della Vittoriájának a Szűz trónját fedő lombsátorára. Ezen is, mint azon, kerek nyílások láthatók, melyeken át itt pajkos raja a vadászkellékekkel játszó, egymás közt dévajkodó, dulakodó, pirospozsgás, tagbaszakadt puttóknak (268. kép) kandikál be a szobába, tetőpontjára emelve azt a derült hangulatot, melyet ez a hatásában szinte páratlanul egységes mennyezetdekoráció még ma is, mikor a festések némileg szenvedtek az időtől s későbbi épitések a szobát elsötétitették, ellenállhatatlanul kelt a látogatóban.

268. kép.
Correggio: Kutyákkal játszó puttók.
(Parma, Camera di S. Paolo.)

A Camera di San Paolo festései életteljes vidámságukkal és harmónikájukkal hamar népszerűvé tették addig ismeretlen, szerény festőjüket s a legnagyobb feladatokra vonatkozó megrendeléseket szereztek neki. És valóban sajátságos végzése volt a sorsnak, hogy mikor egy apácafőnöknő egy fiatal festőt azzal juttatott hírnévre, hogy a pogány eszmekörből s a világi kedvtelésekből merített tárgyakat festetett általa, utat nyitott neki arra, hogy az áhitat magasztos képeivel a már-már háttérbe szoruló vallásos festészetet vigye újabb diadalokra.

Mert Correggiónak Parmában már legközelebbi feladatává az vált, hogy előbb a bencés-barátok Szent János evangélistáról nevezett templomát, azután pedig a város gyönyörű, régi dómját lássa el festői dísszel.

A San Giovanni-templomban a kupola-mennyezeten kívül a szentély félkupolájának, a pilléreknek, sőt a templomhajó frizjének kifestését is reá bízták. A kupolába Krisztus megdicsőülését festette, mint a templom védszentjének, János evangélistának látományát. A Pathmos-szigeti agg remete térdelő, égbe néző alakja azonban oly közel jutott a kupola-mennyezet alsó karimájához, hogy az alulról néző szem alig veszi észre. Szakítva a mennyezetfestés mindama

* Grisaille-festésnek a szürke színű monochrom ábrázolásokat nevezzük.

hagyományaival, melyek a befestendő terület építészeti tagozását kívánták, Correggio — mintegy követve és nagyobb tökélyre vive a Melozzo da Forli eszméjét — a kupolát egészen égnek festette s egységében és egyszerűségében nagy kompozícióval töltötte be. A mennyezet közepén lebeg a mennybeszállt Krisztus, csak egy lenge köpenytől borítva, szigorúan a békatávlat szabályai szerinti rövidülésben, ami nem szolgál az alak előnyére; a megdicsőültet az ég magasában angyalok glóriája környezi, lenn, a kupola szélén pedig gomolygó fehér felhőkre telepedve, mint egy koszorúban a tizenegy apostol foglal helyet, pompás, hatalmas alakok, «triumfátorok, kik a béke és a szeretet törvényével győztek». (A. Venturi.) A vidám, sőt pajkos angyal-puttók egész kis serege környezi őket, «virágokként szétszórva a felhők országában» (Symonds), az apostolok lefüggő lepleivel játszanak, azok tagjaihoz simulnak, vagy az egészen tömör, duzzadó anyagként felfogott felhők közé s alá mint puha párnákba rejtőznek, megint előbukkannak s angyallétükre is hívek maradnak ahhoz a szerephez, amelyet a renaissance képzelete a puttóknak tulajdonképen szánt: saját határtalan életkedvének, életörömének kifejezőivé tevén őket. Mondják, hogy Tizián, mikor a correggiói mester e mennyezet-festményét megpillantotta, fölkiáltott: «Istennek hála, végre találtam egy festőt!» A lélekemelő hatást, melyet ez a mű a kortársakra tett, még ma is teljesen meg tudjuk érteni, bár a kupola repedezései s a boltcikhelyek elpenészesedése következtében a festmények nagyon sokat szenvedtek s világításuk sohasem volt kielégítő, amiért itt újabban villamos világítást alkalmaztak.

A kép, melyet Correggio a szentély félkupolájába festett, a Boldogságos Szűz megkoronáztatását ábrázolta, egy, itt is Mantegnára emlékeztető lombsátorban, szentek és angyalok seregétől környezve. A templomapsis kibővítésének az eredeti falfestményt föl kellett áldozni, miértis ma csak töredékeit bírjuk a parmai könyvtárban s a gyönyörű angyalkarok másolatait a Carracci testvérektől. Ellenben régi helyén maradt Szent János evangélista képe a sekrestyeajtó fölötti lunetteben, szintén Correggiotól. Az Apokalipsis írója itt még lengő hajfürtű, rajongó tekintetű, szép fiatal férfi, pathetikus magatartásban térdére tett foliánsba írja látományait vagy evangéliumát.

A parmai Duomo kupolájának megfestésénél a művész sokkal nehezebb és merészebb föladatra vállalkozott. Itt is a pillérek pendentifjaira festett csoportok készítik mintegy elő a szemlélőt a vallásos ihlet ama legmagasabb képzeteire, melyeket a mennyezet tár föl. Kagylószerű festett fülkék előtt, de itt is felhőkből formált légies trónon telepedett le mindegyik pillér magasságában egy-egy védőszentje Parmának: Szent Hilárius, Szent Bernát, Keresztelő Szt. János és Szent Tamás; a szentek óriás alakja körül itt is angyalok sürgölődnek, de ezek nem gyermekek többé, hanem serdülő ifjak és leányok, a testi szépség és nyájas kellem eszményi alakjai, talán inkább tündérek, mint angyalok.

A kupola nyolcszögű dobjára, melyen ugyancsak nyolc kerek ablaknyílás van, ballustrás mellvédet festett Correggio, melyet ünneplő lángokat hordó óriási gyertyatartók koronáznak meg; a mellvéden innen, mintegy a templomür szélén

269. kép. Correggio: Madonna del Latte. (Budapest, Szépművészeti múzeum)

áll szabad csoportosításban a tizenkét apostol, az elragadtatás kifejezésével és mozdulatával nézve föl a kupola magasságába. A mellvéden magán pedig ismét deli fiatal angyalok formálnak kört, vidám buzgalommal gyujtva meg a lángokat, diszítve a gyertyatartókat s szórva illatszereket a lángokra. Felettök az ég felhői csodás látványt mutatva oszlanak szét: ezrei a lebegő alakoknak örvényeznek ott, emelkedő gyűrűikkel utat nyitva káprázó szemünknek a legmagasabb tűz-ég túlvilági fénye felé. S ezt az egész tömeget az ujjongó elragadtatás érzelme látszik mindfeljebb emelni. Legalul fiatal, sőt gyermekded angyalok vegyülnek kerek felhők gomolyába, zenélve és énekelve emelik, viszik a magasba a Szűzet, az Istenanyát, ki határtalan boldogsággal tárja ki karját a rá váró mennyei szeretet elé. Beláthatatlan serege az égi lakóknak, agyalok, szentek, még az ószövetség alakjai is, Éva, Ábrahám, Judith szolgálnak kiséretéül s a légür közepén egy magában lengő alak jelenik meg, akiről nem tudjuk, hogy üdvözlésére jön-e az égbeszállónak, vagy útmutatójaként hatol-e előre?

A merész kompozició egyaránt kihívta a kritikát és a csodálatot. Szálló igévé lett a parmai kanonok megjegyzése, aki a légben lebegő alakok lábainak össze-visszaságára való célzással a mennyezet csoportozatát békaragoutnak (guazzetto di rane) nevezte el. A gúnyolódókat állítólag Tizian némította el, azt mondván, hogyha a kupolát megfordítanák és megtöltenék arannyal, ez a mű akkor sem volna eléggé megfizetve.

Kétségtelen, hogy Correggio a maga föladatát: a Boldogságos Szűz mennybemenetelének oly ábrázolását, mely az ég lakóinak ujjongó örömét s a földön hátramaradók megilletődését is kifejezze, eszmeileg tökéletesen oldotta meg, tökéletesebben, mint Tizián Assuntájában; technikai tekintetben is a tér végtelenségének perspektivikus megéreztetése csodálatosan sikerült neki. De nem számolt azzal, hogy ilyen méretek mellett s különösen ilyen magasságban a koncepció bonyodalma az összbenyomást rendkívül megzavarja; és így teljesen egységes kompoziciója ellenére e mennyezeti képe épúgy, mint a Michel-Angelo sokfelé tagolt sistinai mennyezete: csak részleteiben élvezhető, s mai állapotában már épenséggel valóságos fölfedezési utat kell tennünk a képen végig, hogy csoportozatait külön-külön és összefüggésükben megérthessük. A mozdulatok kifogyhatatlan változatossága és a rövidülések festésében való merészség joggal kelt csodálatot, de veszélyes példa volt a követőkre nézve. A mennyezetfestés virtuozitása sok tekintetben tetőpontját érte el a Correggio parmai műveiben, de világosan kimutathatóan azokon túl kezdődik a túlhajtás és elfajulás is.

A kupolafestések idejében Correggio kisebb képeken kifejtette már művészi stiljének olyan sajátságait is, melyek későbbi oltárképeinek és mithologiai ábrázolásainak legnagyobb vonzóerejéül és bájául szolgálnak. Ez a «chiaroscuro» mesteri kezelése: a mély sötétből előbukkanó élesen megvilágított testeknek, az arnyékban mutatkozó reflexfények játékának, a sötét előtér mögött sejtelmesen világosodó háttereknek öntudatosan fölhasznált hatása. Az Angliába került «Jézus imája a Gethsemane-kertben» már feltárja egész csodás varázsát ennek a világítási módnak; a sötétbe merült alakok, melyeket csak lassankint fedez föl a

szem, rejtélyes megjelenésökkel kedvelt tárgyaivá váltak a művészet későbbi romantikai irányának, míg a háttérben hajnalodó vagy alkonyodó ég a tájképfestés egyik leghangulatosabb motivumává lett. Az ily fényhatásra való törekvés jellemzi azt a nagyon ismert, kis, rézre festett Magdolna-képet is a drezdai képtárban, melyet épen ezért egészen az újabb időig a Correggio képének tartottak, a Morelli-Lermolief vizsgálata óta azonban mindinkább elfogadottá válik az a nézet, hogy az későbbi kor műve, sőt talán nem is olasz, de németalföldi festőtől való.

Amint az Olajfák-hegyén imádkozó Jézus is inkább a csöndes, megadásteljes fájdalom, mintsem a heves lelki küzdelem ábrázolásának mondható, úgy Correggio egyéb, csekélyszámú pathetikus tárgyú képei is nélkülözik azt a drámai erőt, mely az ő természetétől nem is volt várható. Ő, a nyájas öröm és boldogság festője, egyáltalán csak nagy ritkán szánta magát rá, hogy a szenvedést ábrázolja. A londoni «National Gallery» Ecce homo-ja épenséggel nem megindító hatású; sokkal inkább mondható annak a parmai galleria képe: Krisztus megsiratása, melyen a holt Krisztus teste s különösen arca a legszebb és legigazabb művészi tanulmányok közé tartozik s a félig elalélt Mária magatartásában is van valami megkapó természetesség.

Correggio egyike azoknak az olasz cinquecentistáknak, akik budapesti országos képtárunkban valóban jeles művel vannak képviselve. A «Madonna del Latte», vagyis a gyermekét keblén táplálni készülő Madonna jó állapotban levő és kétségtelenül eredeti Correggio-kép; (269. kép; XXII. tábla) a pétervári Ermitagebeli a másolat, nem megfordítva, mint ezelőtt néhányan hitték. A képnek már gondolata is végtelenül kedves: a kis Jézus habozása, vajjon anyjának odaadó szeretettel fölajánlott keblét, vagy társának, egy gyermekangyalnak adományát — aki gyümölccsel kínálja — válassza-e? Ép oly gyönyörű a kivitel: a sugárzó fényben fürdő alakok, a színek olvadékony lágysága, a gyermekfejek hajfürtjeinek lehelletszerűen könnyed festése.*

A mester legvonzóbb képeinek egyikét a Louvre gyűjteménye bírja: Szent Katalin eljegyzését a gyermek Jézussal. (270. kép.) Correggio többször festette meg ezt a tárgyat s különböző kísérletek útján jutott el ehhez a kompozicióhoz, mely legjobb oltárképeinek varázsát magában foglalja már. Több bensőséggel és gyöngédséggel senkisem ábrázolta ezt a jelenetet; a gyűrűföltevés körül elfoglalt kezek mintegy «bájoló bokrétá»-ba vannak összeillesztve, a tanúképen ott álló Szent Sebestyén arca bár kissé nőies, páratlanul szép, a nyillal kezében inkább Eros, mintsem keresztény vértanú benyomását teszi; a hátteret költői kiességű tájék foglalja el. A tájkép és környezet kezelésével szinte modern kép gyanánt hat a «Gyermekét imádó Mária» az Uffizi-gyűjtemény Tribunájában, melynek az átmenetek lágysága mellett is erőteljes fényhatása, különösen az isteni gyermek testének kisugárzása, a drezdai «Éjszaka» előhirnökének látszik.

A Correggio nagy oltárképeinek sorát — melyek mind az ujjongó öröm,

* Leíró lajstrom 121/55. szám; a szépm. múzeum raktárában van még (70. lajstr. sz. a) egy «Correggio modorában festett» Magdolna-kép is.

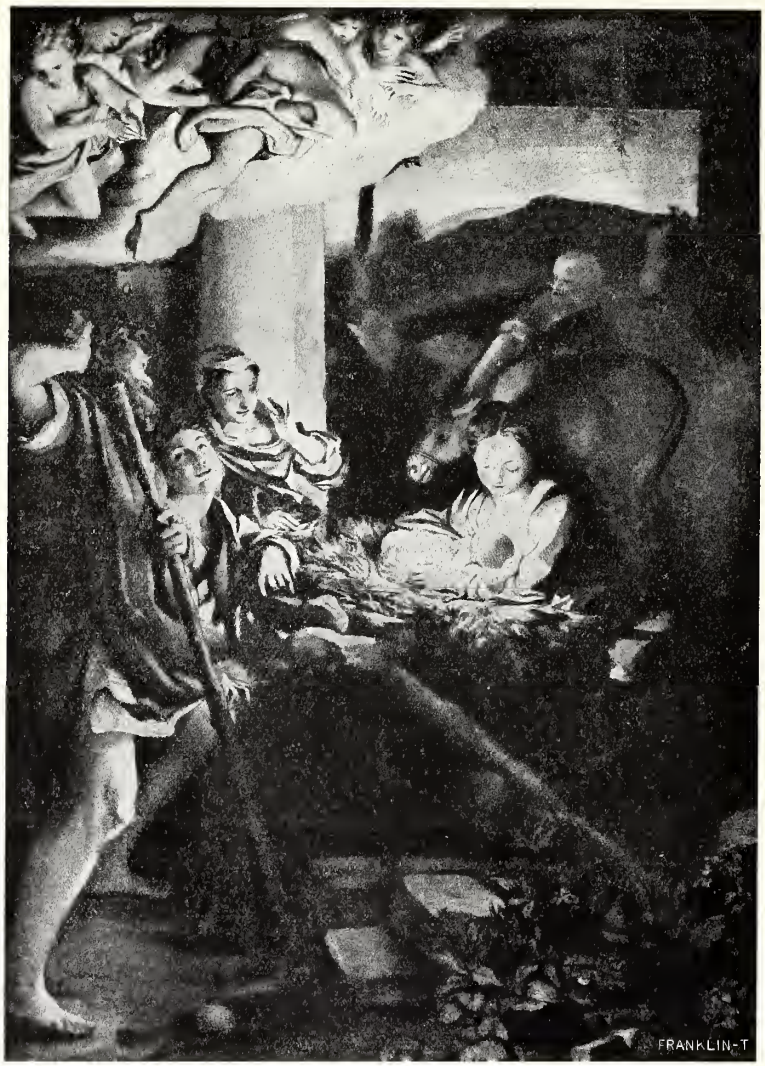
a nyájas vidámság sugárzó alkotásai — megnyitja a «Szent Sebestyén Madonnája», mely most Drezdában van, de eredetileg a modenai lövész-testület számára készült s ezért a Szent Sebestyén és az alvó Szent Rókus alakjai mellett az előtérben Szent Geminiánt is ábrázolja, Modena védszentjét, kinek egy gyermekded angyal ajánlja föl a modenai székesegyház hasonmását. A Sebestyén délceg ifjú alakját itt egyetlen sebhely sem födi, de fához van kötözve, melytől magát elszakasztani igyekszik, hogy a kezecskéjét felé nyújtó kis Jézushoz emelkedjék, akire elragadtatással néz fel. A Mária arcának nyájas derűje, az angyal-puttók pajzán játéka a felhőváncsokosokon, a nyári napként sugárzó mennyei fény mind a Correggio legsajátabb világából valók. Itt még Madonnája felhőn trónol, bár rohamosan közeledni látszik a földhöz; a többi oltárképen már lehozta őt a földre, hogy azt a boldog közösséget, melyben ő a földieket az égiekkel föltüntetni szerette, semmi távolság se akadályozza.

270. kép. Correggio: Szt. Katalin eljegyzése. (Párizs, Louvre.)

Ezután következett a «Szt. Jeromos Madonnája» (Madonna di San Girolamo, 205. kép), mely a parmai képtár dísze s melyet ellentétben a drezdai «Éjszaká»-val, vagyis a «Krisztus születésé»-vel «Nappal»-nak is szoktak nevezni. Ezt méltán nemcsak Correggiónak, de az egész Cinquecentónak legelsőrendű képei közé sorolhatjuk; «tökéletes kifejezése az elfogulatlanul boldog és vídám életfölfogásnak», melyen «minden ragyog, lélekzik és él». (Burckhardt, C. Ricci.) Itt ötlik szembe leginkább a Correggio képzeletének az a teremtő ereje, mellyel az oly mellékalakokat, kiket az olasz vallásos festészet csak mint ájtatos nézőket, passzsiv imádókat vagy dekorativ járulékokat alkalmazott képein — a szenteket és angyalokat — a festményen ábrázolt jelenet cselekvő részeseivé tette. Itt is mindegyik alak a kis Jézussal elfoglaltnak látszik: a Szűzanya ölében tartja, Magdolna kimondhatatlan női kellemmel borulván le hozzá, becézve lábát csókolni látszik, az öreg Szent Jeromos könyvet tart elé, melyre a baloldali szőkefürtű angyal rámutat, mintha enyelegve olvasni tanítaná a kisdedet, s hogy még a hát-

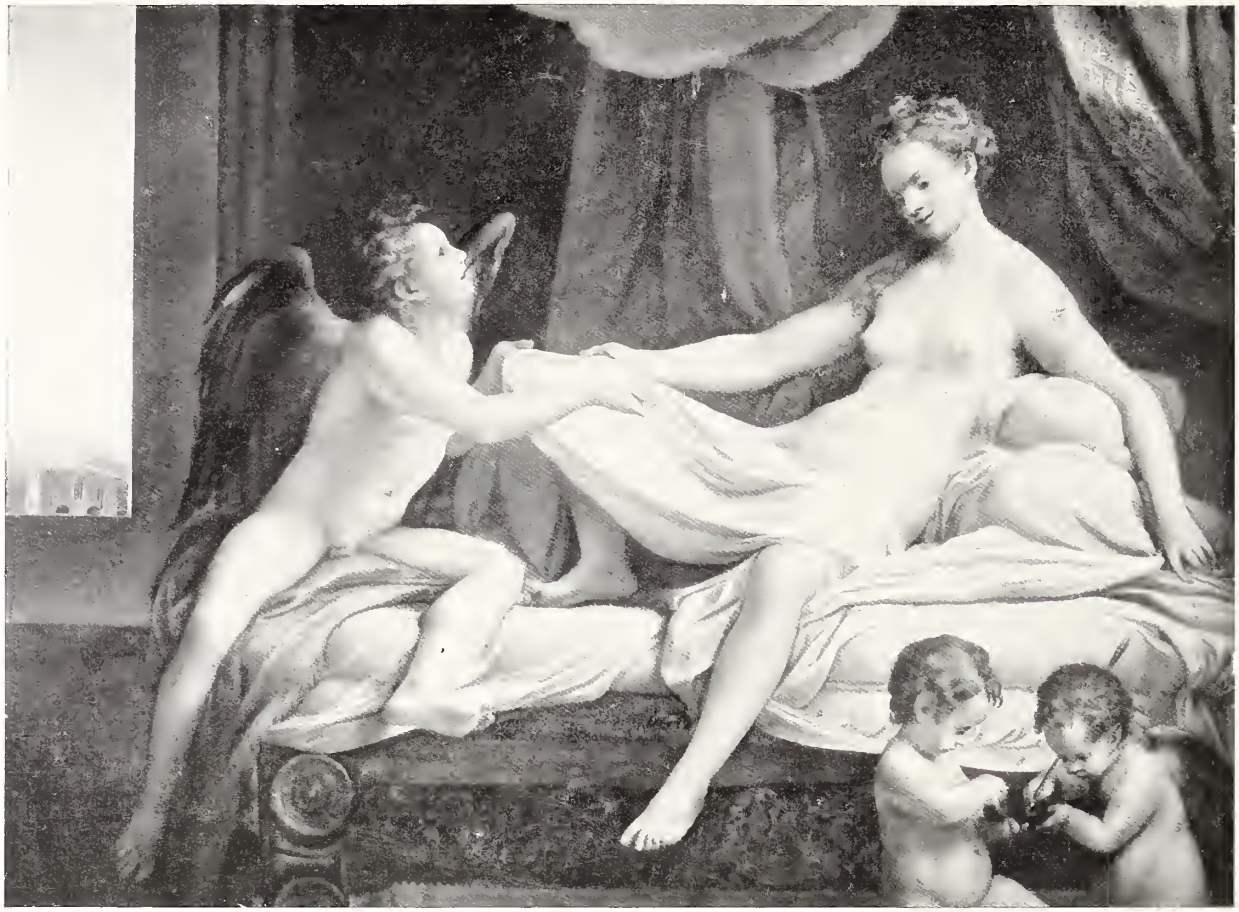
térben settenkedő puttónak is jusson valami foglalkozás, az a Magdolna történetére emlékeztető illatos kenőcsöt tartalmazó szelencében fürkész.

Ennek a képnek a szomszédságában van most, pompás architektonikus keretben a «Madonna della Scodella» elhelyezve, amely nevét a csészétől vette, melyet



271. kép. Correggio: A szent éj. (Drezdai képtár.)

rajta Mária kezében tart. Színpompában s a zöld természet festésének szépségében még túlhaladja az előbbit, kompozíciója betetőzése azoknak az «egyiptomi menekülést» ábrázoló képeknek, melyeket Correggio fiatalságának köszönhetünk. Ez a jelenet az Egyiptomból való visszatérést tünteti elénk, még pedig azt a legendaszerű epizódját, amikor a pálmafa lehajló galyai gyümölcsükkel táplálták



272. kép. CORREGGIO: Danae. (Róma, Borghese-képtár).

a szent családot s árnyékában forrás fakadt szomjuk csillapítására. Csakhogy Correggio e csodát is úgy ábrázolja, hogy vele képének mellékszemélyeit foglalkoztassa: felhőkön leszálló angyalok hajtogatják az ágakat, melyekről Szent József szedi le s nyújtja a Bambinónak a datolyát; a szamarat is, mely a Szűzanyát hordozta, egy angyal őrzi a háttérben s a forrás is meg van személyesítve egy puttóban, ki korsóból önti a vizet a Mária csészéjébe.

Míg ez a két kép eszmei és érzelmi tartalma mellett főkép színhatása által kiváló, a drezdai «Éjszaka» — tulajdonképen a Szent-éj, vagyis Krisztus születése, — Correggiónak valamennyi között leghíresebb, legismertebb, legnépszerűbb műve (271. kép) az ő chiaroscuro-jának, az éles, merész fényhatásnak diadalát képviseli s jelzi azt a festői irányt, amelyet azután a következő évszázadban a németalföldiek s köztük legkivált Rembrandt vittek oly csodálatos tökélyre.

A kisded testéből kisugárzó fény festői eszméjével már a kis firenzei Madonna-képen találkoztunk; de ami ott még mint a kompozíciónak szinte ötletszerű s nem is egész következetesen keresztülvitt eleme jelentkezett, az itt valódi genialitással az egész elrendezés, sőt az egész eszmei szerkesztés uralkodó, irányozó központjává lesz. A kisded most született meg s az égből hozta magával ezt a fényt, mely csak anyja szemében nem látszik idegennek, aki édes szeretettel ölelgeti, ringatja gyermekét s gyönyörködik benne. A szemben álló pásztorleány szemét kénytelen elfödni a vakító sugár elől, mely bearanyozza a bámuló pásztorok alakjait, fényben fürészti a fönn lebegő angyalokat, még az előtér homályát is eloszlatja reflexjeivel s csak künn, a háttérben, ahol Szent Józsefet látjuk szamarával, enyészik el lassan, átengedve uralmát a pirkadó hajnal derengésének. Minden alak, minden részlet mesterileg van ebbe a fényjátékba beléhelyezve, az egész jeleneten a világraszóló esemény öntudatlan öröme ömlik el s a kép színeinek sajnálatos romlása sem képes gyöngíteni a hatást, melyet a csodálatos művészi invenció ereje gyakorol itt a nézőre.

Az utolsó nagy oltárkép, melyet Correggio reánk hagyott s melyet szintén a drezdai galleria vall magáénak: Szent György Madonnája. Körülbelül két évvel halála előtt festette s benne a rajz vonalainak szinte mértéktelenül élénk hullámzása a mester stíljének fejlődését mintegy végletében tünteti elénk. A kép azt a benyomást teszi, mintha festője öntudatosan tetszelegne abban a virtuozitásban, mellyel mindent mozgásba hoz, de a szem végre is nehezen nélkülözi a megnyugvásnak egy pontját. Nemesen szép alak maga Szent György, a sárkány levágott fejére lépő dalia, ellenben Keresztelő Szent János jól táplált tökéletes idomaival s életörömet sugárzó mosolyával voltaképen jobban hasonlít egy táncra készülő Bacchushoz, mint a sivatag zordon prédikátorához.

Correggio utolsó vallásos tárgyú képének ez a világias, mondhatni érzéki vonása összefügg azzal a hajlamával, mely már ifjúságában nyilvánult a Camera di San Paolo grisaille-képeiben s mely őt élete utolsó éveiben ismét a görög míthosz alakjainak ábrázolására indította. És bár nála mentül kevesebb humanisztikus ismeretet kell föltételeznünk s az antik művészet is aligha volt valaha beható tanulmányának tárgya, kifejlett művészetének mély árnyékvetései, ragyogó

testszínei és vibráló fénye a szépség és az érzéki élet iránti élénk fogékonyságával képessé tették őt arra, hogy ennek az eszmekörnek egyik legékesszólóbb magyarázójává legyen.

Igazolja ezt már két korábbi képe is: az «Ámor iskolája» a londoni National Galleryben, melyen Mercurius és Venus olvasni tanítják a szerelem rakoncátlan kis istenét és a Louvre Antiopéja, melyen a mezítelen testek modellálása ép oly csodálandó, mint az erdei homályba bevilágító fény hatásai. A Borghese-képtár Danaëja (272. kép, XXIII. tábla) folytonos vándorlásoktól sokat szenvedett, de legalább elkerülte a rossz restaurálást, melynek Correggio sok képe kitéve volt; hamisítatlan eredetiségben csodálhatjuk e festményen a színek lágy, ezüstös zománcát, a plasztika finomságait, «a légperspektiva és a chiaroscuro diadalait», melyek miatt Lermolieff azt találja, hogy nincs a modern művészetnek alkotása, amely a régi görögök művei mellé oly méltón sorakoznék, mint Correggio e képe.

273. kép. Correggio: Io. (Bécs, Hofmuseum.)

A mesternek két, utolsó idejéből való, mithologiai tárgyú festménye a bécsi udvari múzeumban látható. Mindkettő erősen restauráltnak látszik, de még ma is rendkívüli szépségeket tartalmaz. Az egyik a gyermek Ganymedest ábrázolja, amint Juppiter sas alakjában az égbe ragadja magával. Erre a képre nézve a Correggio szerzőségét sokan kétségbe vonták, bár valószínűleg alaptalanul; az kétségtelen, hogy a Ganymedes alakja úgyszólván másolata a Correggio egyik angyalának a parmai dóm kupolájának pendentif-képén, a Szent Bernátot ábrázolón. Föltünő tehát, hogy Correggio itt — szokása ellenére — annyira ismételte magát; azonban a kezelés egészen az övé, különösen a teljesen modern hatású tájképnél.

A másik bécsi kép a híres Io, a Juppiter felhőölelésében. (273. kép.) Kétségkívül legérzékiesebb képe a mesternek, de mint női akt oly bámulatos tökélyű s a chiaroscuro rajta oly művészileg van a mámorosító hatás eszközévé téve, hogy tisztán eszthetikai szempontból igazolva van e mű legmesszebb menő mél-

tatasa s érthető az az elragadtatás is, amely a mi Kazinczynk egy erre vonatkozó epigrammjában megnyilatkozott.*

Korától nem eléggé méltányolva, sok csalódástól is lesujtva, szerény viszonyok között halt meg még alig negyven éves korában 1534-ben Correggio, őt túlélő szülei házában, abban a városban, amelyben született és amelynek nevét halhatatlanná tette. Tulajdonképeni tanítványokat, iskolát nem hagyott hátra, de utánzóinak, követőinek száma a haladó idővel szaporodott. Közvetetlen követőivel még találkozni fogunk; de leghathatósabban emelték érvényre az ő irányát még a XVI. században a CARRACCIK Bolognában, akik majdnem egy félszázaddal a Correggio halála után valóságos Correggio-iskolát hívtak életbe. Kupolafestéseinek modorát, főleg a gomolygó felhők és reájok telepedett angyalok motivumát az unalomig elcsépelte és élettelen, eszmétlen ornamentikává szállította le a rococo-kor egyházi festészete.

Az olaszok «il Pittore delle Grazie»-nek nevezték el Antonio Allegrit, de nem oly értelemben, aminőben ezzel a névvel a XVIII. század egy francia festőjét, François Bouchert is fölruházták kortársai. Ő emberben és természetben a bájos iránt bírt kiváltságos érzékkel, annak volt ellenállhatatlan tolmácsa. «A Michel-Angelo korában, — úgymond Eugen Müntz, — megmutatta Correggio, hogy van valami, ami az erő fölött áll: a báj.» Ezért vonzotta hajlama a női alakokhoz s a még gyermekded férfi-alakokhoz; ellenben ifjú férfiai kissé leányos jellegűek, a férfias erő és komolyság ábrázolása iránt ritkán mutatott érzéket. A bájosat egyaránt képes volt az érzéki és az érzelmi körben érvényesíteni, mert nála az érzékiség is bizonyos átszellemült, naiv tisztaságban nyilatkozott meg. A carnatio — vagyis az emberi test — festésében utolérhetetlen művész lévén, a színt és a fényhatást egyképp tudta erre a célra fölhasználni, a chiaroscuro kifejlesztésére is valószínűleg az vitte rá, hogy érezte a bájt, melyet az emberi testnek a félhomály és a reflexfény kölcsönöz. Ép úgy megérezte a mozgásban rejlő kellemet; nem volt oly alapos anatómus, mint Michel-Angelo, de intuitive majdnem mindig eltalálta az emberi test mozgásának törvényeit s azokból kifogyhatatlan leleményességgel választotta ki többnyire a szépérzéknek is legjobban megfelelőket. Azonban legbájosabbakká alakjait az az érzelmi élet tette, melyekkel őket megtöltötte. Nem az ellentétektől szenvedélyesen mozgatott, de a harmóniával teljes élet festője volt, kinek lénye maga a szeretet, kinek művészete «elysiumi álom», varázskert, «melyben a vibráló fény, a hullámzó vonalak, a testek vakító fehérsége, az élénkség, a fesztelenség boldog mámorba ringat.» (Taine.)

Művészetének ezt a szubjektiv, lírai vonását oly technikai minőségek segítettek érvényre juttatni, melyekre való tekintettel Burckhardt joggal mondja, hogy tisztán festői szempontból az ő művészete az olasz festészet utolsó és legmagasabb kifejlődését képviseli. A tér és fény csalódásig hű ábrázolásával bájos alakjai létezése iránt hitet tud bennünk kelteni; a fény és árnyék s a légperspektiva

* «Io és Jupiter Correggiótól», l. Kazinczy művei (nemzeti könyvtár) I. köt. 61. l.

tanulmányában minden elődjét felülhaladta. Ő volt első, ki a perspektivus nézés törvényeit még a mennyei glóriákkal szemben is szinte kérlelhetetlen következetességgel érvényesítette s aki a sötétbe hatoló fény problémáit, melyeket Lionardo csak megérzett, sikeresen meg is oldotta s további kifejtés végett átadta a németalföldieknek. E tekintetben a velenceiekkel szemben talán egyetlen hátránya, hogy fénykezelésében az anyag különbözőségét nem kellően érezteti, hogy fényétől az anyagok bizonyos egyforma tónust kapnak. A tájképet is — csatlakozva Andrea del Sartóhoz, egy nyomon járva Giorgionéval s Tiziantól felül nem múlva — új és magasra fejlett kolorisztikus érzékkel kezeli; az emberi alak plasztikai formái mellett megtalálja az érzésfölkeltés eszközét abban is, hogy nézőjét a természet hangulataiba vonja be.

274. kép. Parmegianino: Szt. György lovag. (Parma, S. Giovanni-templom.)

Ő a fény és szín költője, «festő» mindenekelőtt, aki — hasonlóan Andrea del Sartóhoz, — értelmiségét egyéb irányokban kevéssé képezve ki, megmaradt szerény mesterembernek, aminőnek a renaissance — kivált kezdetben — tulajdonképen tekintette a festőművészt és szobrászt. Az a rajongás, mellyel művészetét a múlt század második negyedének romantikai iránya környezte, ma tárgyilagosabb megitélésnek ad helyet: elismerjük, hogy aránylag korán támadt föl munkásságában a modorosságra való hajlam, hogy az alakok mozgásának, az erőltetett rövidüléseknek, a vonal hullámzásának bizonyos túlhajtásai ép úgy a hanyatlás csírájává tették az ő műveinek hatását, mint ahogy az erő kifejezésében való túlhajtásokra juttatta szükségkép Michel-Angelo a maga követőit. De le kell rónunk tartózkodás nélkül csodálatunk adóját a mester előtt, ki igénytelenül szerény és rövid földi szereplésében mégis tényleg egyesíteni tudta magában a Cinquecento festőművészetének majdnem minden vívmányát: a Lionardo árnyékolásának lágyságait, félhomályának varázsát; a Michel-Angelo erős vonalérzékét, merész rövidüléseit, legtöbbször amaz erőltetett és bravuros túlzások nélkül, melyekbe követői estek; a Ráfael derült báját, az Andrea del Sarto kolorisztikus erejét, sőt a velenceiek természetfestésének is számos elemét; s mindezeket a saját szeretetreméltó egyéniségének melegével áthatva önálló és hatalmasan vonzó stíllé tudta kifejleszteni.

E fejezet lezárásaképen még csak a két Mazzoláról emlékezünk meg,

kiket a Correggio legközvetetlenebb követőinek kell tekintenünk. Mindkettő parmai festő volt s a híresebb, de fiatalon elhalt Francesco Mazzola (vagy Mazzuoli, 1503—1540) a «Parmegianino» melléknevet is kapta; Girolamo Mazzola-Bedoli (1500—1569) túlélte őt, de festési modorában a parmai iskola irányát már a római iskoláéval vegyítette össze; valószínűleg tőle való a budapesti szépművészeti múzeumnak ezelőtt Parmegianino neve alatt szerepelt «Szent családja assisii Szent Ferenccel»* s amit egy kiváló olasz műértő erről a képről mond, az bátran ráolvasható mindkettőnek szentképeire, hogy t. i. bennök «a Correggio hagyománya mintegy megkövesedik; megtartják a szerkesztés correggioi elrendezését, de elhallgattatják a színek harmóniáját.» (Venturi.) Hozzátehetjük, hogy az alakok rajzában is a Correggio báját e követőinél bizonyos, már a barok körébe tartozó, sőt a rococóra emlékeztető tetszelgő öntudatosság váltja föl, különösen a nőalakoknál, melyek a Lionardo-féle női szépségnek mintegy végső túlhajtását mutatják.

Francesco Mazzola úgy vallásos mint míthoszi képeiben legtöbb igazi sikert egyes alakoknál ért el, mint a parmai San Giovanni-templom Szent György lovagjánál, (274. kép) a bécsi íjatfaragó Cupidónál s a Parma melletti Fontanellato-nyaraló Diana-ciklusának egyes részleteiben; ez utóbbinak alapgondolata és elrendezése egyébiránt szinte szolgai másolata a Correggio Camera di San Paolo-beli freskóinak.

Parmegianinót — kinek szülővárosa szobrot is állított, — kora s egy időben az utókor is, Correggióval egy vonalba szerette helyezni; ma arcképei azok, melyek úgy kor- mint egyénjellemző erejöknél fogva a legnagyobb méltánylásban részesülnek; ezek közül a legjelesebbek a Borghese-galleriában, továbbá a nápolyi, madridi, a firenzei és bécsi műgyűjteményekben találhatók.

VI. MICHEL-ANGELO ÉLETÉNEK MÁSODIK KORSZAKA.

Visszatérünk Michel-Angelohoz, akit pályájának azon a kritikus pontján hagytunk el, midőn II. Julius pápa elhúnyta után néhány évvel elhagyta Rómát. Ezentúl, egész 1534-ig csak hébekorba fordult meg az örök városban, tartózkodása és működésének tulajdonképeni helye tizennyolc éven át Firenze volt és ennek a tizennyolc évnek nagy része a művészetre nézve kárbaveszettnek mondható.

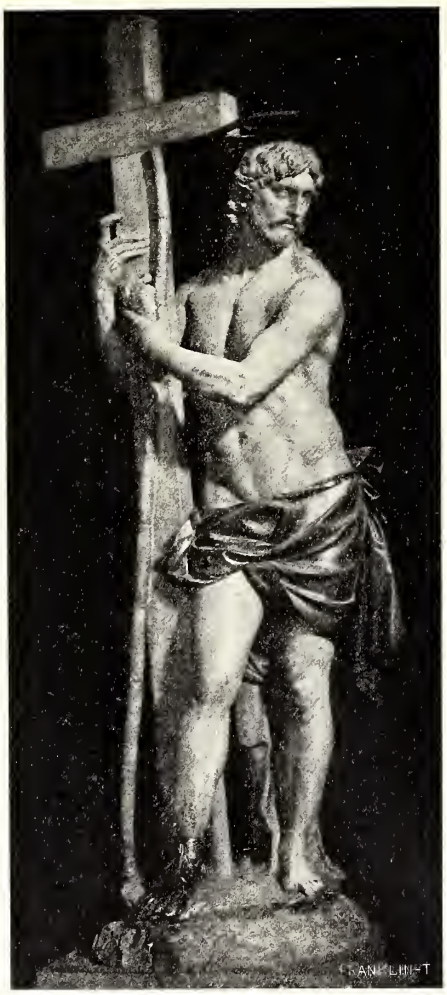
Míg X. Leo uralkodásának évei tétovázás, újrakezdés, vesződés és csalódás között folytak le a művészre nézve, a következő Medici pápa, VII. Kelemen ideje alatt (1523—1534) a Michel-Angelo munkásságát a kötelességek harca s hazájának, Firenzének gyászos sorsa bénította meg némileg.

Kelemen, ki a legjobb indulattal viseltetett a művész iránt, még mint bibornok megbízta őt a Mediciek sírkápolnájának elkészítésével; de ennek az új pápai

* Leíró lajstrom 166/170. szám.

megbízásnak a teljesítése a Michel-Angelo lelkében keserű küzdelmet támasztott hazafiúi érzése és hálája között, mellyel a Medicieknek tartozott.

Ugyanis Rómának 1527-iki pusztulása s a pápának az Angyalvárban való körülzárolása jeladás volt Firenzének arra, hogy az akkori képviselője, Alessandro személyében különösen gyűlölt Medici-ház jármát lerázza. Visszaállították a régi köztársaságot, úgy mint a Savonarola idejében, s a császár és a pápa később egyesült hatalma elleni védelem szervezésére és vezetésére bizottságot alakítottak, melynek Michel-Angelo is tagja volt; reá, mint építészre volt a védőművek létesítése és fönntartása bízva. S mikor a köztársaság hősi küzdelem után, árulás miatt elbukott, bár ő is a proscribáltak sorában volt, a pápa pártfogása megóvta őt a győztesek bosszújától; csak amikor VII. Kelemen meghalt, hagyta el a művész örökre atyáinak városát, vérző szívvel menekülve a gyűlölt és megvetett uralom elől, mely Firenzére nehezedett s így ottani művei befejezetlenek maradtak.



275. kép. Michel-Angelo: Krisztus. (Róma, Sopra Minerva-templom.)

Ennek az időszaknak főleg két mű köszöni létrejöttét: az egyik egy különálló Krisztus-szobor a római Sopra-Minerva-templomban, a másik: a Mediciek befejezetlen, de befejezetlenségökben is páratlan és világraszóló kettős síremléke a firenzei San Lorenzo-templom úgynevezett új sekrestyéjében.

A római szobor (275. kép) Krisztust mintegy a föltámadás dicsőségében, mezítelenül, állva ábrázolja, mindkét kezével tartva a keresztet, mely méretei szerint inkább csak szimbolum s a póznára kötött ecetes szivacsot. Mint egy viruló és erőteljes férfitest tökéletes anatomiai képe, — nem tekintve az utolsó kivitelnél idegen kezektől elkövetett hibákat, — ez a mű is kitünőnek mondható s a törzs és karok fordulatának nehéz művészi feladatát mesterileg oldja meg, de szellemi tartalma tekintetében nem tartozik Michel-Angelo legszerencsésebb alkotásai közé; se fönség, se rajongás, se fájdalom nincs a daliás alak közönyös arcában. Fölállítása is úgy a talapzat alacsonysága mint a szétszórt világosság miatt elhibázott s a későbbi kor azután még inkább igyekezett a maga

adalékaival — ép úgy mint a Pietánál — elrontani az eredetileg célba vett benyomást: a mezítelenség elleplezésére alkalmazott bronckendőnek redőzete keresett és cicomás, elhelyezésével megzavarja a test arányait; a gloriolát egy lebegő ércgyűrű képviseli, az ájtatoskodók csókjaitól Krisztus jobblábát aranyozott broncboríték óvja.

A Mediciek sírkápolnáját — néhány dekorativ részlettől eltekintve — Michel-Angelo építette is s ezért talán sehol sem láthatjuk az építészeti és szobrászati hatást oly átgondolt, tervszerű egységbe összeforrva, mint itt, ami különösen a szoborművek lehető legelőnyösebb világításában észlelhető; az építészet itt valósággal a plasztika szolgálatába lép. Igaz, hogy Michel-Angelo nem úgy tervezett mindent, mint ahogy most látjuk; az ő eredeti tervei is később sokszerű változást szenvedtek s mivel a munkát befejezetlenül hagyta mikor Firenzéből elment és többé a visszatérésre rábírható nem volt, a sírkápolna befejezése és a síremlékek összeállítása az ő tanítványa és barátja, Giorgio Vasari, a festő és író vezetése alatt történt.

Az egész mű létrehozásának eszméje úgy látszik, akkor született, amikor Lorenzo, urbinói herceg, Piero fia és a nagy Lorenzo unokája meghalt (1519.). Az eredetileg tervezett négy, sőt több síremlék helyett az aránylag szűk terű kápolnában csak kettő nyert elhelyezést: ezekbe a most említett ifjabb Lorenzo s a nagy Lorenzo legfiatalabb fia, a még pár évvel előbb (1516.) meghalt Giuliano, nemoursi herceg temetkeztek.

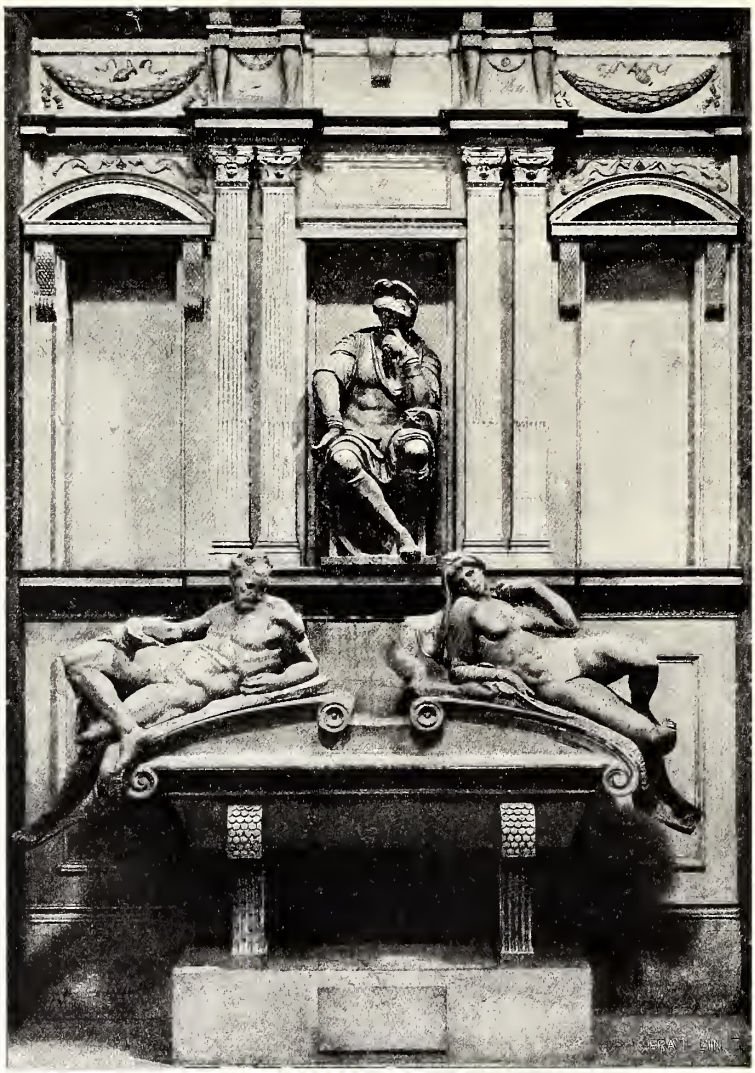
A nagyratörő életpályáját korán és jelentéktelenül befejezett két fiatal Medici-sarj emléke kevéssé kötötte meg a művészt terve megszerkesztésében; majdnem minden tárgyi és személyi vonatkozástól szabadon állapította meg műve célját s követett annak kivitelében oly merész elveket, melyek az ő egyéni stíljének talán még jellegzetesebb kifejezői lettek, mint a Sistina mennyezete, de példájok által, az ő művészi érzékét nem bíró követőire nézve sok tekintetben a romlás útjává váltak.

E síremlékekre nézve a Michel-Angelo művészi eszméjének és szándékának kifürkészhetetlen mélységei kezdettől fogva, kortársainál és a későbbi korban a legeltérőbb benyomások, magyarázatok és sejtések forrásaivá lettek; de kortársaitól kezdve egész a legmodernebb szemlélőkig minden igazán művelt embernél változatlanul nyilatkozott és nyilatkozik meg a csodálat ezek fölött a művek fölött, melyekkel a művész valóban fejedelmileg fizette meg a Medici-ivadékoknak azt a jótéteményt, melyben egykor, pályája kezdetén a dicső Lorenzo házában részesült.

A «Nuova Sagrestia» belseje, úgy amint most látjuk, nem felel meg a tervnek, sőt minden részletében annak sem, melynek kiviteléhez a mester 1524-ben hozzáfogott, hogy tíz év mulva abbahagyja azt. A bejárat oldalán, szemben az egyszerű oltárral, három szoboralak van elhelyezve egy sorban, a fölött a hely fölött, ahol az első Lorenzo és Giuliano találtak utóbb végleges nyugvóhelyet; maradványa e három szobor a részökre eredetileg tervezett síremléknek. A középső, egy ülő Szűz Mária a gyermek Jézussal, a mester saját műve, két oldalán a

Mediciek házi szentjeinek Cosmas és Damiannak szobrait Michel-Angelo rajzai s talán viaszmodelljei nyomán tanítványai MONTORSOLI és MONTELUPO készítették.

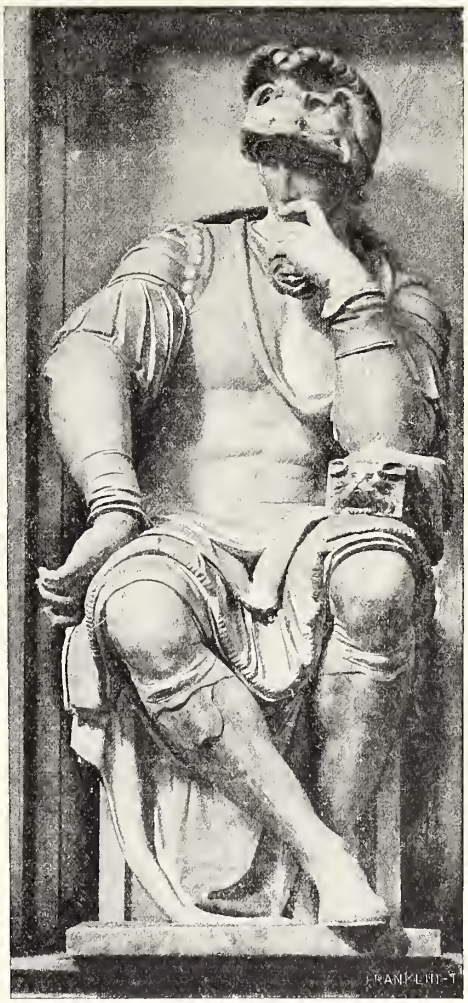
Az úgynevezett Medici-Madonna mintegy továbbfejlődése a mester fiatalkori brüggei Madonnájának, arcában — mely ép úgy, mint az egész szobor,



276. kép. MICHEL-ANGELO: Lorenzo Medici síremléke. (Firenze, San Lorenzo.)

befejezetlen — van valami ama fiatalkori Mária-fejek nyugodt szépségéből, de helyzete, tartása, némileg mesterkélt, a nehéz művészeti problémák keresésére látszik mutatni. Az ölében levő kisded egy hatalmasan kifejlett nyughatatlan gyermek-Hercules, s abban, ahogy ez a Madonna az ő nagy bambinojával egymáshoz tapadnak, van valami, Michel Angelonál szinte szokatlan bensőség.

Maga a két szembenálló teljes síremlék egy-egy, fülkékbe osztott márvány-homlokzatból s eléje helyezett márvány-szarkofágból áll. (276. kép.) A homlokzatok középső fülkéibe vannak az elhúnytaknak szimbolikus szobrai helyezve, idealizált antik hadvezéri öltözetben, mint két eszményi «Capitano», minden képmásszerűségre való törekvés nélkül, ami létező arcképeik alapján kétségtelenül megállapítható. Az oldalfülkék üresen maradtak, mert bár Michel-Angelo a most láthatókon kívül még egész sorozatát a szoboralakoknak tervezte, ezek soha el nem készültek. A szarkofágokon egymás ellenében könyökölve két-két életnagyság-fölötti, a nap szakairól elnevezett jelképes alak — egy-egy férfi és egy-egy nő — van nyugvó helyzetben letelepedve.



277. kép. Michel-Angelo: Il pensieroso. (Firenze, San Lorenzo.)

A hadvezérek alakjaiban a művész némelyek szerint a vezéri erények két legfőbbikét: a merész határozottságot és a mélyreható megfontolást akarta jelképezni. (Springer.) Mindkét Medici-herceg — kiknek emlékére készültek e sírok — pápai hadvezéri rangot viselt, mindkettő fiatalon halt meg, s hogy mindkettő mily jelentéktelen volt, azt legjobban igazolja az a tény, hogy mind máig tulajdonképen eldöntetlen kérdés, melyik alak ábrázolja Giulianot és melyik Lorenzot? Az, amelyik Vasari óta és az ő nyomán általánosan a Giuliano személyesítőjének van elismerve, kissé a Mózesre emlékeztető, élénk, de büszke és előkelő magatartásban ül székén, semmiesetre sem repraesentativ helyzetben, mint aminőben addig a halottakat síremlékeiken föltüntetni szerették, hanem inkább életenek valamely nevezetesebb mozzanatára emlékeztető módon. Vezéri botot tart gyönyörűen kiformált kezeiben s hirtelennek látszó mozdulattal fordítja oldalt kissé hosszú nyakán szép komoly, nemes vonású arcát.

A második, az állítólagos Lorenzo, (277. kép) a tünődő gondolkozás képe; el is nevezték «il pensoso» vagy «il pensieroso»-nak; ez a Sixtus-kápolna Jeremiását juttatja eszünkbe mély szomorúságával, mert az elmélyedésnél több:

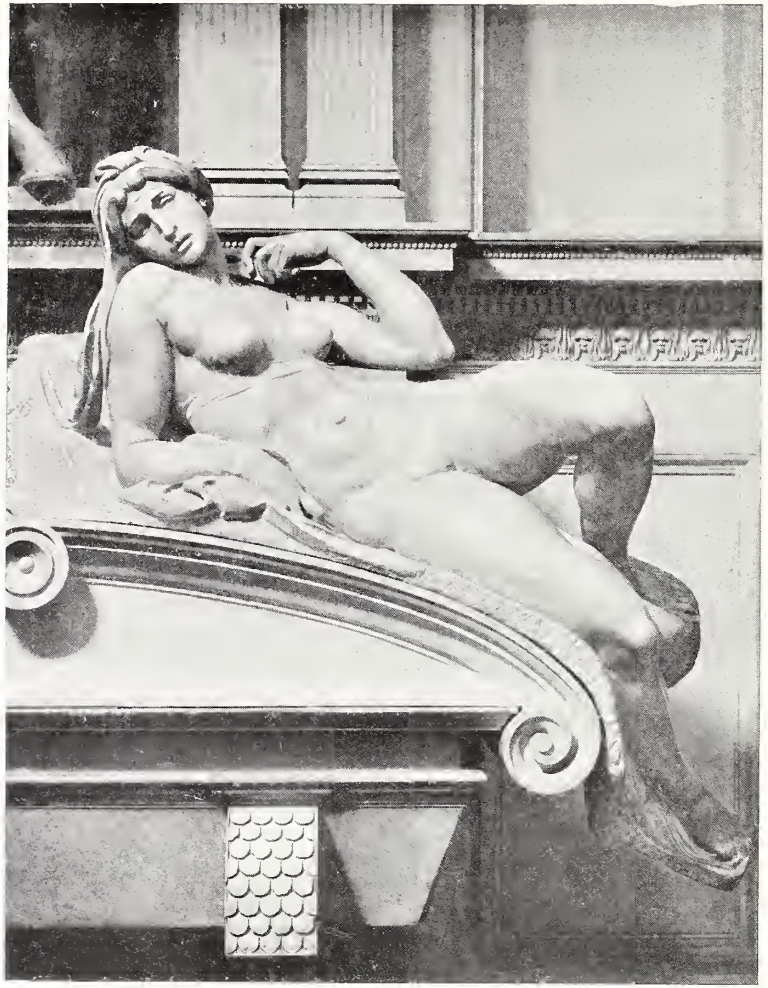
szomorúság az, amit ez a könyöklő kézre hajtott fő, ez a magába zárkózó testtartás kifejez. Fokozza még ezt a benyomást a mély árnyék, melyet az oroszlánbőrrel borított sisak az arcra vet: «mintha a fölötte elrepülő halálangyal szárnya árnyékolná be.» (Venturi.) A szobrok közül ezzel foglalkozott Michel-Angelo legutoljára, s így valószínű, hogy a Firenze eleste miatti keserűsége s belső lelki életének küzdelmei között fokozódó mélabúja ebben az alakban inkább mint a másikban jutott öntudatlan kifejezésre.

A szarkofágon elhelyezkedő két jelképes alak «Hajnal»- és «Alkony»-nak (276. kép) van elnevezve a Vasari közlése nyomán, míg a szemben levők, melyek a Giuliano herceg szarkofágján vannak letelepedve, (278. kép) «Nappal» és «Éj» neve alatt ismeretesek, a mester saját följegyzése alapján, mely ma is olvasható a Casa Buonarroti gyüjteményében. «A nappal és éj — mondja Michel-Angelo —

278. kép. Michel-Angelo: Giuliano Medici síremléke.
(Firenze, San Lorenzo.)

beszélnek és ezt mondják: gyors járásunkkal Giuliano herceget sírba vittük; megérdemeljük a bosszút, melyet rajtunk áll: amint mi megöltük őt, úgy ő elveszi a mi fényünket, szemei bezárulván, lezárta a miénket is, hogy ne világítsuk meg többé a földet. Mit tett volna még velünk, ha életben marad!» Ez a dagályos képbeszéd, mely a tényekben s a művész ismert gondolkozásában nem találja igazolását, mindig jogosulttá tette a kérdést, vajjon ő magát e művei kompozíciójánál csakugyan az itt kifejezett gondolattól vezéreltette-e s nem szolgáltak-e az idézett sorok csak hivatalos magyarázatul a megrendelők számára? Ez a körülmény, valamint az a másik, hogy a Lorenzo herceg szarkofágján levő alakoknak a hajnalról s alkonyról való elnevezését a mester saját nyilatkozataiban sehol sem találjuk, továbbmenő sejtéseknek és találgatásoknak nyitott utat.*

* A nagyérdemű tudós, Ernst Steinmann (Das Geheimniss der Mediceergräber Michel-Angelo's, Leipzig, 1907.) egészen új és merész magyarázata, mely a Medici-sírok egész kompozícióját egy «Trionfo delle quattro complessioni» című régibb farsangi dal (Canto carnasciallesco) és annak megfelelő farsangi álarcos menet reminiscentiáiból származtatja, főkép arra van alapítva,



279. kép. MICHEL-ANGELO: A hajnal. (Firenze, San Lorenzo).

280. kép. MICHEL-ANGELO: Az éj. (Firenze, San Lorenzo).

Legvalószínűbb azonban, hogy a mesternek ezek a művei is — úgy mint majdnem valamennyi — az ő saját lelki életének tükröződései, s bármely szellemes föltevések nem szolgálhatnak okul arra, hogy az egyes alakok megjelölésénél elvessük azt a magyarázatot, mely részben magától a mestertől, részben egy oly hívétől és követőjétől ered, kit már az iránta való kegyelet és csodálat is visszatarthatott attól, hogy műveinek az ő szándékával ellenkező, önkényes értelmezést adjon át az utókornak.

E hagyományos elnevezés szerint a napszakokat aszerint ábrázolják férfi vagy nőalakok, amint a megfelelő olasz elnevezés hím- vagy nőnemű: a hajnal (l'Aurora) és az Éj (la Notte) nők, a Nappal (il Giorno) és az Alkony (il Crepuscolo) férfiak; és amint a Sixtus-kápolnában a próféták sibyllákkal váltakoznak, úgy van itt is egy-egy férfi egy-egy nővel összepárosítva.

Ami ezeken a szimbolikus alakokon — melyeket Münz «les chefs d'oeuvre des chefs d'oeuvre«-nek nevez* — mindjárt föltűnik a nézőnek, az az, hogy nem találnak elegendő helyet a szarkofágon, melyen feküsznek: lábuk s vele még egy támaszul szolgáló márványdarab kiáll a levegőbe. Ezt eléggé megmagyarázza az a tény, hogy a síremlékek végleges összeállítását a soha többé vissza nem tért mester távozása után oly művészek végezték, kik az elhelyezésre nézve tőle részletes utasítással nem bírtak s az ő hátrahagyott munkáin változtatásokat tenni nem mertek. Nem valószínű, hogy Michel-Angelo ezzel a megoldással egyetértett volna, de a szoboralakok formai és eszmei jelentősége sokkal hamarább teszi rabjává a néző figyelmét, semhogy ez a kis fogyatkozás hosszasabban foglalkoztathatná. Mind a négy alak csupa erő és hatalom kifejezője s mint ilyen, közönyt vagy épen megvetést látszik tanusítani a külső világ minden kicsinyes küzdelme iránt s egészen csak a maga benső, lelki világának hatása alatt áll. És épen az a csodálatos, s ez az, ami a Michel-Angelo követőinek, kik csak külsőségekben igyekeztek őt utánozni, nem sikerült: hogy ezekben a kolosszális testekben, melyeket, «mint a hegytömegeket, csak lassankint s egyenetlenül hat át az akarat ereje» (Wölflin), mennyire sikerült neki a legbensőbb, legmélyebb érzelmek minden árnyalatának hű kifejezése.

hogy e síremlékeken sűrűn fordul elő az álarc mint dekorativ motivum (a Notte mellett, a két «Capitano» vértezetén, a szekrényken, melyre Lorenzo könyököl, és az egyik frizen) és hogy a négy vérmérséknek e dalban említett s valószínűleg a menet alakjaiban feltüntetett attributumai a Medici-sírok szimbolikus alakjain is föltalálhatók, például a csillag az «Éj» diadémján. E gyönge támpontok nézetem szerint nem indokolják eléggé Steinmann meglepő föltevését, s azzal szemben joggal kérdezhetjük, hogy például a Notte egész benyomása, s az a mély melankóliára valló magyarázat, melyet maga Michel-Angelo adott Strozzi versére írt válaszában ennek az alakjának, hogy volna épen a sanguinikus vérmérsék személyesítőjével összeegyeztethető, kiről a szóbanforgó, Steinmannál (78. l.) szó szerint közölt farsangi dal azt mondja:

«Fa sua gente quieta, — Ridente, allegra, umana e temperata, — Venerea, benigna, e molto grata?»

* Vasari azt mondja róluk: «Bastanti, se l'arte perduta fosse, a ritornarla nella pristina luce». (Vite, VI. 227. l.) Vagyis: elegendők volnának e szobrok maguk, visszaállítani, ha elveszett volna, a művészetet régi fényében.

Az «Aurorá»-nak (279. kép, XXIV. tábla), mely, bár arca kissé lárvaszerű, egészében kétségtelenül a legszebb nőalak, melyet a mester vésője alkotott, látszik, hogy fájdalmas a fölébredés, mozdulatával mintha szemrehányást tenne azoknak, akik felköltötték. Ennek az alaknak az elhelyezkedése különösen emlékezetünkbe idézi a Sixtus-kápolnának egynémely lunette-képét; az a mód, ahogy ott az alakok két oldalról az ablakívekre támaszkodni látszanak, egyáltalán előzményeül tekinthető a Medicisíralakok kompoziciójának. Az «Alkony» (276. kép) olyan, mint egy «kivágott tölgy» (H. Grimm); örömtelen, kényszerű nyugalmat csak a kimerülés ad ennek a pihenő hősnek; pompásan modellált teste a farnesei Hercules * kidolgozására emlékeztet, s úgy ennél, mint női párjánál szembetünő, hogy a divergentiák és mozdulatellentétek, melyek e testeket áthatják s a művészi föladatot bonyolulttá tették, egyáltalán nem keltik a nyugtalanság benyomását.

A szürkület e két alakja még szelidebb, mozdulatai is kevésbé erőszakoltak; a szenvedély és fájdalom kifejezésének hanglétráján sokkal magasabbra emelkedik a következő kettő: a nappal és az éj személyesítői. (278. kép.) A «Nappal» férfialakján leginkább látszik a befejezetlenség; arca még egészen kinagyolva sincs, de kifejezése annál félelmesebb, mert a keletkezés vajúdását is látni véljük ebben a mintegy fátyolon keresztül ránk meredő vad tekintetben, mely a váll dacos elfordulásával együtt azt látszik kifejezni, hogy utált rabszolgamunka az, melyre ez a titán izmainak óriás erejét fordítani kénytelen. Csodálatos az elkészült testrészek mintázása, az izomzat plasztikája; talán a legtökéletesebb Hercules-tipus ez, melyet a Michel-Angelo művészete hátrahagyott, emlékeztető a vatikáni antik Torso-ra,** mely a művész különös csodálatának tárgya volt.

Ez alak párja, az «Éj», (280. kép, XXIV. tábla) a kimondhatatlan fájdalom és szomorúság megtestesülése; nyugtalan álomba látszik merülni s mintha a mester semmi szimbolikus adalékról sem akart volna lemondani, mely az alak jelentőségét még érthetőbbé tenné, alája és melléje odahelyezett egy mákkal telt zacskót, meg egy baglyot és egy torzvonású álarcot, mely talán az álom rémképeit példázza. A koros, megviselt testű, de azért szép és hatalmas erejű nőalak majdnem a lehetetlenségig erőltetett helyzetben nyugszik, de ez a helyzet is lelke kínját látszik kifejezni. A «Notte» a Medici-sírok szoborművei között legnagyobb csodálatra ragadta a kortársakat; Gian-Battista Strozzi, a költő, dicsőítő verset írt rá, melyben célzással a Michel-Angelo nevére, ezt a szobrot angyaltól alkotottnak mondta s élőnek, csak föl kell, úgymond költeni s beszélni is fog! A művész — ki maga is költő volt — válaszolt az «Éj» nevében: «Óh jó nekem, hogy alszom s kő vagyok — úgymond, — Mert ily silány, gyalázatos napokban, A nem hallók, nem látók boldogok . . . Oh esdek, fel ne költs! beszélj halkabban!» ***

* A Farnese-hagyatékból eredő ismert antik Hercules-szobor a nápolyi múzeumban, melyet a római Caracalla-fürdőkből ástak ki (l. I. kötet 501. kép).

** Egy antik Hercules-szobor maradványa; csak törzs- s felső lábszárakból áll (l. I. kötet 332. és 372. l.).

*** Strozzi verse olasz szövegben:

«La Notte, che tu vedi in si dolci atti — Dormire, fu da un Angelo (célzás Michel-

Ezek a sorok vetnek igazán világot arra a művészi érzésre, mely ezeknek a szoboralakoknak életet adott, arra a szívemésztő fájdalomra, mely rajtok végigömlik. A művész saját, nagy lelkének Golgothája az, melyen nézőjét végigvezeti, melynek szenvedései már előbbi műveiben s hátrahagyott szonettjeiben is megszólaltak. Egy magát legnemesebb érzelmeiben félreértettnek látó, a művészi tökély és megtisztult vallásos fölfogás keresésében önmagát kielégíteni nem tudó s a világgal meghasonlott nagy szellem keservének megnyilatkozásai a Medici-sírok. Nem külső sorsa, nem is honának viszontagságai egyedül: saját lényének, szellemének óriási terhe törte meg a Michel-Angelo lelkét. Az a láng, mely az egész földet bevilágítani volt hivatva, fölemésztette őt; a lángész vajúdása, a soha nem nyugvó és egészen ki nem elégíthető teremtési ösztön tette nyugtalanná életét, látszólag összeférhetetlenné természetét, elkeseredetté lelkületét, s okozta, hogy művészetének legremekebb alkotásai is egy fájdalomtól marcangolt kebel félelmes följajdulásának benyomását teszik.

Ami ezeket a szoboralakokat az antiktól — mellyel oly gyakran összehasonlították őket — megkülönbözteti, az nem csak az, hogy «Phidias boldog isteneket alkotott, Michel-Angelo pedig szenvedő herosokat», (Taine) hanem inkább abban keresendő, hogy ezek az egyéni érzelemvilág megnyilatkozásai, szemben azokkal az általános érvényű, egy egész kor derült életét kifejező műalkotásokkal, melyekben a hellén világ adta át önmagát az utókor emlékezetének.

És így Firenze, mely a művészet újjáébredésének bölcsője volt, lett a virágzó renaissance-művészet befejezésének színhelyévé is; és ezt a befejezést, mintegy az aranykor temetkezéseképen sírok jelképezik: a Mediciek síremlékei.

Michel-Angelo visszatérése Rómába — mint említettük — egy időbe esik VII. Kelemen pápa halálával. Ez az esemény nem érintette semmi tekintetben azt az állást, amelyet az örök városban elfoglalandó volt. Elsősége az olasz művészetben oly általánosan el volt ismerve, hogy más mint az első szerep őt Rómában sem várhatta. Az új pápa, III. Pál — a Farnese-családból — őt az apostoli palota legfőbb építészévé, szobrászává és festőjévé nevezte ki s megujította a megbízást, melyet elődje kevéssel halála előtt adott neki, s mely szerint a Sixtina-kápolnában, amely már fiatal kora remek alkotását tartalmazta, az oltár fölébe a végítélet óriás-képét kellett lefestenie.

Hogy Michel-Angelo — ki hosszú idő óta, melyet csak a szobrászatnak és építészetnek szánt, most újra fölvette az ecsetet — a legnagyobb körű kompozició számára elegendő területet kapjon, nemcsak Peruginónak két azon

Angelora) scolpita — In questo sasso: e perchè dorme, ha vita. — Destala, se non 'l credi, e parleratti.» Szász Károly magyar fordításában: «Ez Éj, mely itten alszik, több a kőnél: — Angyal hívá őt létre hő mosollyal! — És minthogy alszik: bizonyára ő él. — Ébreszd fel csak, ha kétkedel, s megszólal!»

A Michel-Angelo válasza olasz eredetiben:

«Grato m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso: — Mentre chè 'l danno e la vergogna dura, — Non veder, non sentir, m'è gran ventura. — Però non mi destar; deh, parla basso!»

a falon levő nagy freskóját, hanem magának a firenzei mesternek is két lunette-képét megsemmisítették. Miután már mintegy két év óta foglalkozott a hozzávaló kartonokkal, 1536 tavaszán hozzálátott a művész a festéshez s ismét egyedül és minden segítség nélkül dolgozva — közben az állványról való leesés miatt súlyosan meg is sérülve — az 1541. év mindenszentek napjára elkészült vele.

A hatás, mely egész Róma feszült várakozást követte, elámulás volt, melybe azonban csakhamar az éles, sőt szenvedélyes kárhoztatás hangjai is vegyültek. Már a munka folyamában Messer Biagio Martinelli pápai ceremóniamester megütközését nyilvánította a fölött, hogy a roppant kép összes alakjai teljesen mezítelenek voltak, amiért Michel-Angelo azzal állott rajta bosszút, hogy a pokolban gyötrődő Minosnak az ő arcvonásait adta. A kép elkészülte után Pietro Aretino, a híres költő és szatiraíró, aki magának az irodalom terén a legnagyobb trágárságokat engedte meg s aki neheztelt a mesterre, mert ez előbbi hízelgéseit kellőképen nem jutalmazta, heves támadást intézett ellene s kijelentette, hogy Michel-Angelo e képén mindazt megszentségtelenítvén, amit a katholikus egyház szentnek tart, tulajdonképén a lutheránusokhoz pártolt. De III. Pál életében a művész alkotásával szemben ez a szenvedélyes bírálat legalább a tettek terére nem léphetett; ez az ürömpohár későbbre volt számára fönntartva.

Az óriási freskó mai állapotában s a későbbi önkényes ráfestések miatt nehéz elképzelnünk a benyomást, melyet az a maga 300-ra számlálható emberi alakjával a kortársakra tett. Ma egyes részletek majdnem érthetetlenekké váltak s az összbenyomás: egy kavargó viharfelhője a szenvedélyes, küzdelmes, föl- s leszálló vagy a levegőben lebegő alakok tömegének.

Behatóbb vizsgálatra lassankint különválni látszanak a tisztító-tűz, menny és pokol régiói, megjelenni látjuk a végítélet percét, az üdvözülés és elkárhozás beteljesedését, lényegesen más fölfogással és más alakban, mint a régi ábrázolásokon, de szembetűnő összhangban a Dante költészetével és a Savonarola prédikációival, melyek lényeges alkotó-elemeivé váltak a Michel-Angelo egész világnézletének kivált előhaladottabb korában. Kompoziciójának rokonságáról a Dante «isteni színjátéká»-val, nyiltan vallomást is tett a művész azáltal, hogy a dicső költőnek s túlvilági kisérőinek, Vergiliusnak és Beatricének alakjait meg is jelenítette képén. (281. kép, XXV. tábla.)

A kép alsó közepén hét angyal fujja a «Josaphat völgyé»-nek a holtakat életre keltő harsonáit; velök mennyei hirnökök szállnak, mutatva a nyitott törvénykönyveket, melyek szerint kiki elveendi a maga ítéletét. A harsonák szavára a baloldali alsó szélen elnyúló hegyoromként ábrázolt földön megnyílnak a sírok, belőlük fölkelnek a holtak; a középen látható üreg még a tisztító-tűz kínjait mutatja, de a föltámadottak nagy része már fölfelé száll, vonzva, segítve az üdvözültektől, kik oda vezérlik őket, ahol az emberiség ősei, Ádám és Éva hatalmas alakjai köré gyülekeznek mindazok, kiket az üdvözítő mint világbiró a maga jobbja felől helyezett. Maga ő, a világbiró, a hagyományos keresztény ábrázolástól egészen eltérően, felbőszült ifjú heros gyanánt ül felhőtrónján, mint

281. kép. Michel-Angelo: Az utolsó ítélet. (Róma, Sixtus-kápolna)

a «Dies irae» büntető, sőt bosszúálló Istene mondja ki az ítéletet, mely fölemelt jobbja mozdulata nyomán villámcsapásként suhog végig a világon. Mellette Szűz Mária félve húzódik össze, Szent Péter kulcsait tartja felé, Szent Pál és Mózes is megrémülve néznek. És vádlóként emelkednek föl a vértanuk, kik mártiriumuk eszközeit mutatják föl az ítélő Isten előtt, ezzel is kárhozatot mondva a pokolra szántak fejére: Szent Lőrinc a rostot tartja kezében, melyen megsütötték, Szent Bertalan a kést mutatja föl, mellyel megnyúzták s másik kezében, mint egy ruhadarabot tartja a saját lenyúzott bőrét. És vádlók az angyalok is, kik fönn, a kép legtetején, a boltcikkelytől kétfelé osztott mezőben két csoportban hozzák vihargyors röpülésben az Üdvözítő kínhalálának eszközeit: a keresztet és a tövis-koszorút, az ostoroztatás bitóoszlopát és a lándzsát; csodálatos művészettel van repülésök szárnyak nélkül ábrázolva, amint ahogy általán Michel-Angelo mellőzött minden szimbolikát, mely az ábrázolt lények túlvilági voltát külső járulékokkal igyekszik magyarázni. De a legsötétebb jelenetet a kép jobb oldala tárja föl, ahol — a hét főbűnre való emlékeztetéssel — a kárhozottakat mintegy ellenállhatatlan ólomsúly vonja le a pokolba; némelyik még küzd iszonyú végzete ellen, vadul összefonódott birkózók buknak fejjel lefelé, s legalul, az Acheron partjánál Charon üríti ki csolnakját, «evezőjével sújtva a késedelmeskedőt», mint Dante megírta.

Az «Utolsó ítélet» Michel-Angelónak az az alkotása, mely már az ő korában s azután és most is a legkevesebb föltétlen elismerésben részesült. Symonds azt mondja róla, hogy a mester «stílje itt már modorossággá ridegül s a száraz tudományosság a nehéz helyzetekben és erőszakos bonctani mutatványokban akaratossággá fajul». Maga a művész azt jósolta e képéről hogy az «sokakat fog bolonddá tenni». Fölhozható ellene, hogy az oly ábrázolás, mely a világ fölötti végítéletet úgyszólván csak a kérlelhetetlen bosszúállás tényeként tünteti föl s az igazak mennyei boldogságát a háttérbe szorítja, nem felel meg egészen a keresztény fölfogás nemességének, bár e tekintetben a művész eszméje az egyházi írók és hitszónokok egész soraával találkozik. Ha mai állapotát nem tekintve, az egész kompoziciót eredeti színerejében igyekszünk elképzelni, akkor is el kell ismernünk, hogy a teljes mezítelenség s a szárnyak tökéletes mellőzése annyira egyenlősít ezeken a képeken szenteket, angyalokat, üdvözülteket és elkárhozottakat, hogy azok megkülönböztetésének nehézsége szükségkép mindig kárára szolgálhatott az érthetőségnek.

Amit azonban senki kétségbe nem vonhat, az az a tény, hogy a képzőművészet évszázadokon át merített mint egy kiapadhatatlan forrásból abból a formakincsből, melyet Michel-Angelo pazar gazdagsággal hordott itt össze a legváltozatosabb s művészi szempontból tökéletes emberi alakokból és mozdulatokból. És hogy ezt nem üres technikai gyakorlatnak vagy bravúrnak tekintette, mutatja az, hogy e tömérdek alak között nincs egyetlenegy sem, melynek helyzete, mozdulata fölösleges, következetlen, vagy lélektanilag megokolatlan volna. Ha a művészi gondolat tekintetében, melyet Michel-Angelo itt kifejezni akart, nem érezzük magunkat teljesen kielégítetteknek, kérdés, vajjon ennek oka a mű

fogyatkozásaiban, vagy talán inkább a föladat tökéletes megoldásának lehetetlenségében keresendő-e? A kép részleteiben telve van nemcsak formai, hanem tartalmi, eszmei — mondhatjuk talán költői — szépségekkel, amelyek szerzőjük érzelmét és gondolkodását mélység és nemesség tekintetében a Dantéével egészen rokonnak tüntetik föl; festői művészetét pedig e kép még nagyobb szabadságban és kifejlettségben tünteti föl, mint a fölötte levő mennyezeti freskók, bár nélkülözi ezeknek kitörölhetetlenül emlékezetünkbe véső dő szépségeit, minden szertelenségtől ment, üde közvetetlen igazságát.

Ezekhez a fiatalkori alkotásaihoz hasonlítva a Michel-Angelo «Végítélet»-e kétségkívül magán viseli az öregség elsötétülő világnézletének és a körülötte megváltozott kornak kinyomatát. Mintha a mester ide visszatért volna hatvanhat éves korában, «hogy kimondja az ítéletet a szépség és kellem egy egész világa fölött, melyben a letűnt nemzedékek gyönyörködtek és mely immár a pusztulásnak volt szánva» (J. Klaczko), hogy elmondja a büszke renaissance sírbeszédjét. «A prófétai kijelentés fantazmagoriájából — írja Justi — Michel-Angelo itt az emberi testeknek egy óriási szimfoniáját alkotta meg, amelyet áthevít a világ iszonyatosságai fölötti harag, amelyen végigzeng a bűnhődést követelőnek kiáltása, végigrezeg egy összeomló világ sejtelme, s ő, a művész maga, második Orpheusként nyitja meg a pokol kapuit.»

Ezen a ponton, ahol a Michel-Angelo művészi pályája a kortársaira gyakorolt hatás tekintetében úgyszólván zenithjét éri el, lesz helyén megszakítanunk az ő jellemzésének szánt fejtegetésünket, hogy rövid szemlét tartsunk az olaszországi festészet és szobrászat ama mesterei fölött, kiknek működése jobbára a XVI. század közepére esik s kiknek nagy része — mint látni fogjuk — a Michel-Angelo közvetetlen művészi hatása alatt állott.

Legkevésbé mondható ez a korszak ferrarai festőiskolájáról, melynek legjelesebbjei fiatalkorukban a Lorenzo Costa befolyása alatt fejlődtek, s mely — már közelségénél fogva is — legkevésbé vonhatta ki magát a velencei művészet hatása alól. Ide tartozik — mint egyike a legkorábbiaknak — Gian-Battista Ortolano, családi nevén Benvenuti (megh. 1525 táján), kinek főműve, a «Keresztről való levétel» a római Borghese-képtárban — melyet sokan Garofalónak tulajdonítanak — sajátságos vegyülését mutatja az erőteljes színeknek és az ólomszínű árnyékolásnak, mely a testet valószerűségétől fosztja meg. Lodovico Mazzolinonak (1481—1530) a «fénybogárnak a festők között», többnyire kis méretű képein, igen élénk színhatás gyakran a fölfogás nyerseségével s a legkezdetlegesebb vonásokkal vegyül. A Cossa és Francia tanítása egyesült Ercole di Giulio Cesare Grandiban (műk. 1492 óta, megh. 1531.), ki a ferrarai Palazzo Scrofa-Calcagnini mennyezetének virtuóz festéseivel szerzett magának nevet, s kinek egy, már egészen a Cinquecento nagy stíljéhez közeledő Szent János evangélistát ábrázoló képe a budapesti Szépművészeti Múzeumnak díszei közé tartozik.*

* Leíró lajstrom 69/63. szám.

A ferrarai festészet terén egyébiránt ebben a korban legjobb hangzású nevek a már egyszer említett Dossoé és Garofaloé voltak. Giovanni Dosso, művészi nevén Dosso Dossi (szül. 1479 táján, megh. 1541) Ariosto költészetétől táplált csapongó képzeletének merész alkotásait époly merészséggel, erővel s amellett tündöklő színpompával tudta vászonra vetni. Velencéhez tartván magát, a Ráfael-iskola befolyásával szemben jobban őrizte meg eredetiségét, mint társa, Garofalo; műveiben azonban néha bizonyos pallérozatlanság és léhaság mutatkozik. Szentképei között művészetét legmagasabb fokán tüntethette föl a ferrarai «Ateneo» erősen átfestett nagy oltárképe; ferrarai freskói elpusztultak vagy megrontattak, de sok képe van Modenában, Drezdában, Londonban, Párizsban s valószínűleg sok szerepel még mások neve alatt. Híres a Borghese-képtárban levő Circéje (282. kép), mely a művész romantikai irányának leghűbb kifejezője s amely úgy mint sok más műve is, tündöklő színezetével és a háttérül szolgáló tájék bájával is elbűvöl. Dossónál félreismerhetetlen a közeli rokonság a velenceiekkel, különös Giorgionéval, kinek neve alatt szerepelt ezelőtt budapesti képtárunkban levő kitünő képe is: egy fiatal férfi tüzes színekben világoló feje.*

282. kép. Dosso Dossi: Circe.
(Róma, Villa Borghese.)

A másik jelentős mestere ennek az iskolának, a «ferrarai Ráfael», Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559) termékeny művészi munkássága alatt a ferrarai és velencei hagyományok és befolyások hatása alól lassanként mindinkább a Ráfael iránya felé távolodott el. Mint az Esték kedvelt udvari festője fal- és állóképeit legnagyobbrészt Ferrara és Modena számára készítette, de kivált a kisebbekből sok került Olaszország többi helyeire, különösen a Borghese-képtárba (283. kép) s néhány más európai képtárba is; budapesti országos gyüjteményünk is tartalmaz tőle egy, a házasságtörő nő történetét ábrázoló festményt, mely főérdemét: a színek drágakőszerűen tündöklő erejét a kissé túlhalmozott csoportosítás mellett is érvényre juttatja.**

A firenzei festők közül Angelo Bronzino (tulajdonképen Angelo di

* Leíró lajstrom 161/86. szám.
** Leíró lajstrom 162/165. szám.

Cosimo di Mariano, szül. 1502, megh. 1572), mint a kitünő arcképfestő, Pontormo tanítványa, utóbb keresett és sokaktól követett mester, csak későn s önállóságának teljes föláldozása nélkül hódolt meg a Michel-Angelo irányának. Arcképfestői működésében azonban Michel-Angelótól nem kölcsönzött el egyebet, mint bizonyos komoly, nagy vonást s a színezésnek hideg, józan egyhangúságát;

283. kép. Garofalo: Krisztus siratása. (Róma, Galleria Borghese.)

úgy a Mediciek családi képmásai, mint nekünk többnyire ismeretlen egyéneket ábrázoló arcképtanulmányai gyakran remekei a jellemzésnek, az olykor Holbeinra emlékeztető kérlelhetetlen realizmusnak s csak ritkán terelik a figyelmet bravuros részletekre és járulékokra.

A mi képtárunk, sajnos, Bronzinót csak kevéssé előnyös oldaláról láttatja, különösen tipikusan a Venust, Ámort és a Féltékenységet ábrázoló képen; a női képmás legfölebb gyönge műhelyképnek fogadható el; a «Pásztorok imádása»

valószínűleg korai mű, még a Sarto irányára emlékeztető s kékbe olvadó erős színeivel a Bacchiacca műveihez közel álló.*

284. kép. Danielle da Volterra: Keresztről levétel. (Róma, Trinità de'Monti.)

Hátra vannak még azok a festők, akiknek egész működése a Michel-Angelo modorának utánzásában merült ki. E tekintetben legközelebb állott hozzá Daniele Ricciarelli da Volterra (szül. 1509 táján, megh. 1566), kinek nevét oly művek is viselik, melyek — bár lehetett benne részök a Michel-Angelo rajzainak — mindenesetre a Cinquecento festőművészetének emlékezetes alkotásai közé tar-

* Leíró lajstrom 190/163., 191/161. és 193/162. számok.

toznak, s kétségtelenül befolyásolták nemcsak a későbbi olasz képírást, de még a Rubens alkotásait is. Ilyen főképen a római Trinità dei Monti-templom híres «Keresztről levétel»-e (284. kép), mely a francia invázió óta erősen restaurált állapotban maradt reánk. Amit itt a szerkesztés magas művészi tökélye könnyebben feledtet el: az egyes helyzetek és mozdulatok célzatos bonyolultsága, jobban ötlik szembe Daniele többi művein, melyek közül úgyszólván csak az Uffizi-képtár «betlehemi gyermekgyilkolás»-a állítható méltón a Trinità-beli oltárképhez.

Ugyanide tartoznak azok a firenzei festők, kik az Andrea del Sarto nyomdokain haladva, de lényeges befolyásával a Parmegianino művészetének s még inkább a Michel-Angelo sokban félreértett példájának lassanként mindent háttérbe szorító hatása alatt oly modort fejlesztettek ki, mely ezeknek az elődöknek a formanyelvét minden tartózkodás nélkül fölhasználva s összevegyítve, rögtönzésszerű nagy és túlgazdag kompozíciókkal igyekezett a kortársakat ámulatba ejteni.

Ennek az iskolának kétségkívül legérdemesebb alakja Giorgio Vasari (1512—1574) már csak azért is, mert nem csupán festőművész, hanem nagy tevékenységű építész is volt, mint az olasz renaissance-művészet egykorú krónikása pedig minden fölületessége és gyakori elfogultsága ellenére egyenesen megbecsülhetetlen forrásművet nyujtott az utókor minden műtörténésze számára. A firenzei Palazzo Vecchióban, a római Vatikán Sala Regiájában, Poggio a Cajano villájában hátrahagyott elbeszélő és allegorizáló freskóinak tömege ép úgy, mint álló-képei nagy készültség, eszmebőség és fáradhatatlan munkakedv mellett a közönséges utánzástól vissza nem riadó könnyelmű hevenyészésről is tanúskodnak s egy, kora szükségleteinek készséges szolgálatában teljesen elmerülő, a valódi eredetiséget és mélyebb meggyőződést nélkülöző művészi egyéniség jellegét viselik magukon. E tekintetben nem tesznek kivételt Vasarinak a mi képtárunkban levő festményei sem, melyeknek egyikét (a kánai menyegző) túlhalmozott kompozíciója, másikát (a három Grácia) opálos színezetű alakjainak édeskés és modoros szépsége teszi kevéssé rokonszenvessé.*

Áttérünk most a Michel-Angelo pályája második korszakába eső s szintén legnagyobb részben az ő befolyása alatt fejlődött *szobrászat* mestereinek méltatására.

Ezekhez sorolandók főleg azok, kiknek művészi fejlődésére az Andrea Sansovino munkássága gyakorolt lényeges befolyást; így a firenzei Niccolo Braccini dei Pericoli (1485—1550), kit nyugtalan természete miatt Tribolo (nyomorgató) névvel ruháztak föl. Tevékenysége főkép Firenze, Loreto, Bologna és Róma között oszlott meg s művészi modora különféle befolyások alatt többször átalakult. Legérettebb műveit a bolognai San Petronióban hagyta hátra, különösen a főbejárat ajtópillérein, ahol a próféták és Sibyllák kisméretű alakjai elárulják ugyan már a Sistina freskóinak hatását, de egészben a szigorú mértéktartás s bizonyos derült szépségre való törekvés a két Sansovino irányának követőjére vall. Rómában a VI. Hadrián pápa síremléke foglalkoztatta Tribolót többed-

* Leíró lajstrom 207/173. és 248/172. számok.

magával, később pedig Cosimo de' Medici nagyherceg nyaralóiban inkább a dekorativ plasztikára fordította munkásságát.

Bolognában a Tribolo társa volt Alfonso Lombardi (1497—1537) «Cittadella» melléknévvel, ki Ferrarában kezdte működését. Annak az erőteljes realizmusnak a nyomain indult meg, melyet a ferrarai és bolognai festészetben Lorenzo Costa képviselt, s mely a szobrászat terén részint a bolognai Niccolo dell' Arcának és Vincenzo Onofrinak, részint a modenai Guido Mazzoninak még

285. kép. Antonio Begarelli: Keresztről való levétel.
(Modena, S. Francesco-templom.)

a Quattrocentohoz sorolandó működésében, a Krisztus siratását s más hasonló érzelmes és szenvedélyes jeleneteket ábrázoló festett terrakotta-szoborcsoportokban nyert legjellegzetesebb kifejezést. Bolognai művei a San Petronio, San Domenico és S. Maria della Vita-templomokban Lombardit oly művészként tüntetik föl, ki a kifejezés ereje, az alakok szépsége s a kompozició gazdagsága mellett is inkább szobrászi, mint festői elrendezésével sok pályatársát meghaladja.

Alfonso Lombardihoz közel áll, de jelentőségben felülmulja őt hosszabb életű kortársa, Antonio Begarelli (1496—1565) modenai szobrász, ki munkássága legnagyobb részét szülővárosának szentelte s kit a modenaiak már ezért

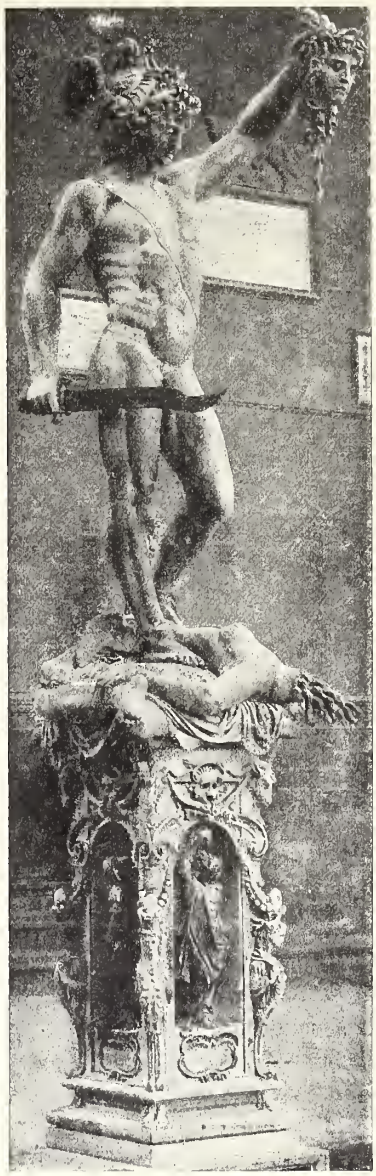
is egészen a magukénak s a helyi szobrásziskola, különösen a Guido Mazzoni tanítványának szeretnek tekinteni. Igaz, hogy Begarelli is a Mazzoni által oly nagyhírűvé lett modenai különlegesség: az életnagyságú terrakotta-szobrok valószerű csoportozatától nyeri művészi jelentőségét, de nagy különbség van az álarckészítőből szobrásszá lett Modanino (Guido Mazzoni) gyakran lárvaszerűen eltorzult orcái, alakjainak egykorú öltözéke s kíméletlen, szinte nyers realizmusa és a Begarelli szépségre törekvő, antik modorban öltöztetett, kevésbé egyénesítő, mint inkább általánosító, egységes festői hatás szolgálatában álló szoborcsoportjai között. Az utóbbin már látszik a Cinquecento római műveinek ismerete, a «pogány elegancia», s valószínűleg a Sansovino és Lombardi, valamint az elrendezésben a Correggio hatása. Főművei: a «Keresztről levétel» a modenai San Francesco-templomban (285. kép), a «Krisztus siratása» és a «Mária megdicsőülése» a San Pietro-templomban ugyanott és a parmai San Giovanni-templom egyes szobrai. Némely alakjának — például a leroskadt Máriának — fensége megragadja, némely arcának szépsége elbűvöli a nézőt; egész kompozicióin valami zengzetes páthosz vonul el, ami nemcsak Mazzonitól, de Michel-Angelotól is élesen megkülönbözteti őt.

286. kép Giovanni da Nola: Galeazzo Pandono síremléke. (Nápoly, S. Domenico.)

Már működésének színtere miatt is a felső- és közép-olaszországi szobrászoktól eltávolodni látszik s bizonyos önálló szerepkörben tűnik föl Giovanni Merliano da Nola (1484—1558), ki Nápolyban fejtett ki rendkívül termékeny munkásságot s gyarapította a város templomainak különben is gazdag síremlékdíszét. A Giovanni da Nola művészete sajátságosan egyesíti a Quattrocento dekorativ plasztikájának modorát Michel-Angelótól kölcsönzött motivumokkal, sőt már barokszerű túlhalmozásokkal. Legjobbat a síremlékeken levő képmásokban alkotott, így például a Galeazzo Pandono pompás kopasz fejében a San Domenico-templomban (286. kép); eszmegazdagoknak kompozicióí nem mondhatók, többnyire a hagyomány vagy utánzás taposott útján jár, gyakran ismétli is magát, de szűkebb hazájában, mely a művészet terén sohasem járt elől, mindenesetre korszakos volt az ő szobrászi tevékenysége.

Főkép Genovában és Rómában hagyta hátra munkásságának jeleit Guglielmo della Porta (megh. 1557-ben), ki a lombardiai szobrászat nyomdokain indulva el, később egészen a Michel-Angelo követőjévé lett. Genova foglalkoztatta

sokáig a nagy mester egy másik követőjét is, Fra Giovan-Angelo Montorsolit (da Poggibonsi 1507—1563), kivel már mint a Michel-Angelo segédjével és munkatársával találkoztunk a Mediciek sírkápolnájában; főműve a Dóriák sírkápolnája a genovai San-Matteo-templomban. Buonarrotinak egy másik tanítványa, Raffaello da Montelupo (1505—1567) szintén közreműködött a Medici-sírkápolna szobordíszén, de munkatársa volt Sansovinónak is Loretoban.



287. kép. Benvenuto Cellini: Perseus (Firenze, Loggia dei Lanzi.)

Firenze nagy szülöttjének sok tekintetben veszélyes és káros művészi hatása legélénkebben tükröződik vissza szülővárosának e korszakbeli szobrászatán. Itt találkozunk mindenekelőtt Baccio Bandinellivel (1493—1560), akit a Michel-Angelo elleni személyes gyűlölet és irígység nem tartóztatott vissza attól, hogy a mester utánzója legyen s túlzásaival az ő stíljének hitelét rontsa. Bandinelli nagy megrendeléseket szerzett magának s tehetségét meghaladó föladatokra vállalkozott. Kétségtelenül jeles rajzolónak mondhatjuk, rajzai után festmények és metszetek is készültek; a plasztikának is abban a részében legjobb, mely legközelebb áll a rajzhoz, t. i. a síkhoz tapadó domborműben. Nagy igényű szoborcsoportozatai a gúnyiratok özönét vonták már kortársai részéről alkotójukra. Annak az erőnek, mely a Michel-Angelo alakjait áthatja, Bandinelli csak a nyers, anyagi oldalát látja és érti meg s ezért csak az «emberi állatot» tudja szoborműveiben elénk állítani, azt is oly módon, hogy sem gyönyörködésünket, sem érdeklődésünket föl nem keltheti.

A Michel-Angelo utánzóinak jelentőségén nem emelkedik fölül mint szobrász Bartolommeo Ammanati (1511—1592) sem, ami építészeti érdemeit nem kisebbítheti. Mint a Jacopo Sansovino tanítványa kezdte meg működését, melynek befejezése már egy későbbi korszakba nyúlik át s azt a művészi pszichologia szempontjából érdekes jelenséget tünteti föl, hogy Ammanati meghajolva a renaissance «pogányságát» fölváltó szigorúbb, egyházias szellemi irány előtt, későbbi korában elítélte azt a sok meztelenséget, mellyel a plasztika terén ő is gazdagítani segített Olaszország művészetét. Ledája a firenzei

Museo Nazionalében bájos, de rendkívül érzékies, ellenben sírszobraiban mérséklet, komolyság s a nemesebb hatásra való törekvés mutatkozik.

A Cinquecento művészi iparának szánt fejezetben fogjuk jelentősége szerint méltatni Benvenuto Cellinit (1500—1572), e korszak leghíresebb firenzei ötvösét, kinek szobrászi alkotásairól azonban e helyen kell megemlékeznünk. Cellininek — aki a korabeli szobrászati technikára és saját művei viszontagságos keletkezésére vonatkozó följegyzéseivel jó szolgálatot tett a művészettörténelemnek — legnagyobb méretű szobrászi alkotásai és kisérletei, melyekre valószínűleg a Michel-Angelo példája és nyilatkozatai bátorították, elenyésztek; néhányat Fontainebleauban és az Escorialban hagyott hátra; az életteljes ércmellszobrot, melyet Cosimo nagyhercegről készített, a firenzei Museo Nazionale őrzi. De már létrejöttének viszontagságai miatt is legismertebb s kétségkívül legjobb szobrászi műve a Medusa levágott fejét magasra emelő Perseus alakja (287. kép), melyet díszes — talán túlságosan cicomás — talapzaton még az ő idejében helyeztek a Loggia dei Lanzi* íve alá. Ez a szobor a művész egyéniségének kétségkívül erős kinyomatát viseli magán, s a főalak mozdulatának a nagy lendület mellett is hősies nyugalma s szép körvonalai által a korszak jelentősebb alkotásai közé tartozik; kompoziciójának gazdagságát fokozzák a talapzat domborműve, mely Andromeda megszabadítását beszéli el s a szögletekre kariatidaszerűen alkalmazott, Juppitert, Danaët, Mercuriust és Minervát ábrázoló alakok. Egészben véve azonban ez a mű is ép úgy, mint a Cellini többi szobrászi munkái, hosszúra elnyújtott, modoros, túlfinomult alakjaikkal, önkényes arányaikkal, kicsinyes részleteikkel csak azt bizonyítják, hogy szerzőjük nagyobb ötvös volt, mint szobrász, nagyobb dekoráló, mint szerkesztő-tehetség.

Jellemben is hasonló pályatársa volt Benvenuto mesternek Leone Leoni (1509—1592) az V. Károly és II. Fülöp udvari művésze, a kitünő éremvéső, ércöntő és Cellininél jelesebb szobrász, kinek különösen nagyszámú plasztikai képmásai hűségökkel és életteljes, egyénítő erejökkel koruk műalkotásai között előkelő helyet foglalnak el.

Még egy, rendkívül termékeny művészi egyéniséggel kell itt megismerkednünk, ki a Michel-Angelo félreismerhetetlen hatásának jeleit viselő működése legnagyobb részét idegen származása ellenére Olaszországnak szentelte s ennyiben olasznak tekinthető és kinek fényes munkássága már a renaissance-szobrászat átmenetét jelzi a barokba: ez a Douayból származó, tehát flamand Jehan Boulongne vagy Jean Boulogne, kit az olaszok Giovanni da Bolognának, vagy röviden Gian-Bolognának neveztek. (1524—1608.)

Első művészi kiképeztetését Antwerpenben nyervén, már fiatalon Rómába vándorolt, ahonnan Firenzébe került, s itt, a Mediciek szolgálatában töltötte hosszú élete java részét, Bologna, Pisa, sőt Párizs számára is művészi megbízásokat tel-

* A Loggia dei Lanzi egy csúcsíves nyitott csarnok a firenzei Piazza della Signoria és az Uffizi porticusának szögletén, mely elnevezését valószínűleg a lándzsás díszőrségtől vette s régebben nyilvános ünnepélyek helyéül szolgált.

jesítve. Még Michel-Angelo életidejébe eső első nagyobb műalkotása: a Bologna piacát ékesítő Neptunkút (288. kép) már magában is úgyszólván teljesen kifejezi az ő művészi erejét és képességének természetét. Az ő jelentősége főkép műveinek tetszetős körvonalaiban s ezeken alapuló dekorativ hatásában rejlett; ebből a

268. kép. Giovanni da Bologna: Neptunus-kút. (Bologna, Piazza del Nettuno.)

szempontból eszközeivel majdnem biztosabban tudott bánni Michel-Angelonál. Egészen az antik szellemtől áthatott művészi lelke tényleg a nemes szépséget kereste mindig s azt rendesen meg is találta, merész föladatokban is tartózkodva a művészi lehetetlenségek erőszakolásától, de mélyebb lélekfestést, az általánosságokból kimagasló eszmét nem árulnak el művei. Már e kút díszítő mellékalakjai is: a delfineket tartó puttók és a vízontó szirének, s még inkább az

élettelen ornamentika erősen barok ízűek, úgy hogy a mester későbbi munkái majdnem kisebb eltávolodást mutatnak a renaissance mértéktartásától. Firenzében első nagy sikere a híres Mercurius-szobor volt, mely valamikor a római Medici-Villa ékességeül szolgált, ma a Museo Nazionáléban látható. (289. kép.) A röpülő alak tartása talán nem egészen természetes, de lendületes és kecses s a nehéz probléma legbravúrosabb művészi megoldásáról tanuskodik, úgy, hogy valódi mintaképpé vált a dekorativ szobrászatban. Ez a megoldás természetesen csak bronzban volt lehetséges, de Gian Bolognát nem hagyta nyugodni becsvágya, hogy művészetének valami hasonló próbáját márványban is adja, s így jött létre a «Sabin nő elrablásá»-nak csoportja (290. kép), melyet a kortársak szonettekben ünnepeltek s mely a Loggia dei Lanziban nyert hírnevének megfelelő elhelyezést és egész sereg utánzat létrejöttére adott indítást. A csoport szerkesztése főkép abban mesteri, hogy minden oldalról szép képet mutat s minden egyes alak mozdulata, kifejezése teljesen érvényesül. A szobor talapzatán ugyanannak az őstörténeti epizódnak szélesebb körű elbeszélése alkalmat adott a mesternek a bronzdombormű terén is jeles művet alkotni, amit azután öregebb korában a pisai dóm érckapuin folytatott. Közbe elkészítette Cosimo toszkánai nagyhercegnek lovasszobrát a firenzei Piazza della Signorián, szintén reliefművekkel talapzatán, s az Apennin egy óriásszobrát állította föl a Mediciek Pratolino nevű nyaralójának tava mellett, élete végéveiben pedig a párizsi új híd számára IV. Henrik király egy lovasszobrát mintázta, mely már csak halála után készült el s a nagy forradalomban elpusztult.

289. kép. Bologna: Mercurius. (Firenze, Bargello.)

Giovanni Bolognát sikerekben gazdag és önálló jelentőségű művészi munkássága a Michel-Angelo közvetetlen követői közt kétségkívül a legnagyobbá avatja.

Az utolsó ítélet falképének megfestése után Michel-Angeló-nak az élő pápa szolgálata végre hagyott annyi szabadságot, hogy leróhassa kötelezettségét a holt pápával szemben. A II. Julius síremléke most elkészült, nagyon kisszerű és olyan alakban, amellyel lehetetlen, hogy a mester minden részében egyetértett volna. A két rabszolga gyönyörű alakja számára nem volt itt többé hely, de a Mózes embernagyságot meghaladó alakja mellé faragott Michel-Angelo két nőalakot, Rachel és Lea neve alatt a szemlélődő és a tevékeny élet személyesítőit; az utolsó kész szoborművek ezek, melyeket még a mester saját munkájának tekint-

hetünk, tanubizonyságai forrongó művészlelke megszelidülésének és — meghidegülésének. A festészet és szobrászat ezentúl már nem gazdagodott Michel-Angelónak az ő saját nagyságához méltó műveivel. Ebből az időből származtatják azt a befejezetlen Brutus mellszobrot, melyet a firenzei nemzeti múzeum őriz. III. Pál pápa kívánatára még két nagy freskó-képet is kellett festenie, Szent Pál megtérését és Szent Péter keresztre feszíttetését a Vatikánnak e pápáról nevezett Cappella Paolinájában. A képeket a romlás és a kedvezőtlen világítás is élvezhetetlenekké teszi, de amennyi belőlük látható, az már a vénség hanyatló erejéről tesz tanúságot. A keresztről-levétel szoborcsoportját, mely valószínűleg saját síremlékeül készült, a mester maga összetörte; barátai később ismét összeállították s halála után a firenzei duomo kupolája alatt helyezték el. Rajzok még soká foglalkoztatták; valószínűleg az ő rajzainak fölhasználásával festette meg Daniele da Volterra a már említett keresztről-levételt. Egyébként a Michel-Angelo utolsó éveit építészeti föladatai foglalták el, főkép a Szent Péter-bazilika építése, melyet a kupola fölállításáig tudott eljuttatni.

290. kép Giovanni da Bologna: A szabin nő elrablása. (Firenze, Loggia dei Lanzi.)

Nyolcvan éves korában meg kellett érnie, hogy az akkor megválasztott pápa — IV. Pál, a Carafa-nemzetségből — az «Utolsó ítélet» képe ellen egyházi részről szüntelenül folytatott támadásokra hallgatva, elrendelte e falkép megváltoztatását: a mezítelenségeknek némi elleplezését. A mester tanítványa, Daniele da Volterra, teljesítette a megbízást, kit ezért megfelelő gúnynévvel ruháztak föl.* Az erkölcsrendészéti ráfestések a mester halála után is folytatódtak s a képet majdnem a fölismerhetetlenségig elváltoztatták.

Végtelenül elhagyatottnak és egyedülállónak érezte már ekkor magát Michel-Angelo; úgy tünhetett föl önmaga előtt, mint «hazajáró lelke» a régi időknek. (W. Pater.) A kor, melynek szelleme fölnevelte, letűnt, egy új világ támadt körülötte, mely mindent meg-

* Il brachettone, — nadrágcsináló.

tagadni látszott, a miért ő egykor rajongott. A versenytársak, kikkel valamikor versenyre kelt, rég sírban feküdtek, szelleme gyöngülő röpte alig bírta már művészetének géniuszát követni, s azok is, kiknek a családot sohasem alapított mester élete minden fáradalmát annyi szeretettel szentelte: vér szerinti hozzátartozói és barátai jobbára elköltöztek az élők sorából. Ő zárta le szemeit annak a nőnek is, akihez hajlott kora éveiben oly rajongó hódolattal ragaszkodott. VITTORIA COLONNA, a híres hadvezér, Marchese Pescara fejedelmi rangú özvegye, a szó legnemesebb értelmében barátnője volt Michel-Angelónak; viszonyuk két nagy rokonlélek kölcsönös vonzalma volt előrehaladottabb korban, a bölcselmi és vallásos eszmék közösségében való találkozása a megtisztult szellemeknek az élet ama hűvös, derűs, nyugodt magaslatain, melyek mélyen maguk alatt hagyják a szenvedélyek viharait.

Michel-Angelo egyik aggkori szonettjében két halálról beszél: az első beállott rá nézve, mikor az alkotás gyönyöre megszünt, a másikat is közeledni látja.* Végre megjött az is, 89 éves korában váltva meg a mestert szomorú aggkorától. (1564 febr. 18.)

Tulajdonképeni iskolát nem hagyott hátra. Szokása volt munkáit egyedül végezni, zárkozó, bizalmatlan természete nem volt alkalmas arra, hogy mások vezetője, oktatója legyen. De — mint láttuk — szellemének nagysága akarata ellenére a követők egész seregét láncolta nyomdokaihoz, s a XVI. század második, sőt a XVII. század első felének egész képzőművészete Olaszországban s annak határain túl is voltaképen az ő művészi irányának követéséből és túlhajtásából állott.

Művészetének hatása már a század közepén teljesen elhomályosította, egy időre majdnem elfeledtette a Ráfaelét; ez utóbbinak legtehetségesebb tanítványa, Giulio Romano is hűtlen lett mesterének irányához s a Michel-Angeloéhoz pártolt át. Hiábavaló volna Michel-Angelót és Ráfaelt egymás ellenében mérlegelni akarni; amily tökéletes ellentétek voltak, oly teljesen és szükségszerűen egészítik ki egymást a művészet céljai szempontjából; de egy időre a Michel-Angelo egyoldalú befolyásának súlya szinte végzetszerűen nehezedett rá a képzőművészet mindhárom nemére. «Mint egy hatalmas hegyfolyam termékenyítőleg és pusztítólag hatott az olasz művészetre», mondja Wölflin. Ennek az ellentétes hatásnak oka kétségkívül nemcsak az utána következő nemzedék tehetségeinek alantasabb fokában, de részben az ő művészetének jellegében is rejlett.

A Michel-Angelo művészi ideálja az erő, a «lélek férfias tulajdonságai és szenvedélyei» (Lermolieff) legmagasabb életnyilatkozatainak kifejezése volt; nála — még legszebb nőalakjait sem véve ki — a szépség is elválaszthatatlan volt az erő nyilvánulásától. E művészi célja érdekében mindig új lehetőségekre törekedett, eszközei hatását a legvégső határokig kihasználta, amit annál inkább tehetett, mert nem volt művész, ki az alakok mozgását úgy tudta vonalakba foglalni, mint ő. Ez a vonás műalkotásainak mindenekfölött a nagyság, a grandiozitás

* E szonett magyar fordítását l. a Budapesti Szemle 1902 októberi füzetének 112. lapján

jellegét adja; ebben a nagyságban merül el nála a szépség, mint ahogy az élete fölötti uralmat Firenzétől magához ragadta Róma. Ez az irány nem is sejtett új hatásokkal gazdagította a művészetet, de szegénnyé tette, amennyiben elvette az egyszerűben és mindennapiban való örömét, s könnyű elgondolni, mily veszélyes csábítás rejlett ebben a kisebb erejű tehetségekre nézve.

A Michel-Angelo művészetének ezzel szorosan összefüggő másik jellemző vonása határozott szubjektivitása volt, az, ami őt az első modern művész gyanánt tűnteti föl. Művészete, inkább mint bármely más elődjeé: önvallomás, ő «lelke festését vegyítette belé a tárgy festésébe.» (Stendhal.) Ez az oka, hogy műalkotásai mind — csak árnyalatokban térve el egymástól — ugyanazt a komor, borongó, fájdalmas, rejtelmes hangulatot keltik; maguk is a korszak nagy, kiegyenlíthetetlen lelki összeütközéseinek szülöttei, szenvedés és fájdalom gyermekei lévén, alkotójuk is egy sajátságos nemével a keserűségnek fordult el tőlük, gyakran még mielőtt befejezve látta volna őket és soha nem élvezhette az alkotás fölötti megelégedés, a siker büszke és édes örömét. Az ő egész művészete olyan, mint egy lelki kényszertől sugalt félelmesen komoly jövendölés, — nem csodálhatjuk, hogy a pogány és keresztény óvilág jósait és prófétáit s azok jóslatait oly előszeretettel választotta ábrázolásai tárgyául. Minden nemes indulata és szeretet utáni vágya mellett mégis mizantrop lelke belső világához képest művészetének világából is úgyszólván mindaz hiányzik, ami az életet valóban vonzóvá, kedvessé, boldoggá tenni képes; behízelgő báj, derült életöröm, engesztelő szelídség nem léteznek a titánok ama világában, melyet ő a megvetett emberiség helyett alkotott magának. Mint honfitársa és irodalmi eszményképe, Dante, ő sem igyekszik gyönyörködtetni, «fanyar, de életadó táplálékot» nyujt szellemünknek; néha szinte megfélemlít, nyomasztóan nehezedik rá képzeletünkre, úgy, hogy utána mintegy föl kell lélekzenünk, mert lelke óriási nagyságának súlyát érezzük művein is. Az ő stílje is rideg és zordon, lelke borúja is ugyanaz, amely Firenze nagy számüzöttjének kedélyét elsötétítette. Az újabb művészetben Beethoven az, kinek zeneműveiben megnyilatkozó lelkülete legrokonabb a Michel-Angeloéval; jól mondja Taine, hogy ők hárman: Dante, Michel-Angelo és Beethoven egy-egy bukott isten, küzdelmes, lázongó, dacos, fájdalom- és szenvedés teljes lelkét látszottak örökölni.

A Michel-Angelo művészetében nincs semmi a Quattrocentisták naiv önelégültségéből, semmi a Ráfael diadalmas, a Correggio bájos boldogságából, a velenceiek pompázó életörömeből, de még a Lionardo szeliden édes melancholiájából sem. Ő abban is előfutára a modern kornak, hogy benne szólal meg először sötét sejtelme a XIX. század világfájdalmának és irodalmi s művészeti pesszimizmusának. De ez a pesszimizmus nála nem az élet nyomorúságainak szemléltetésében keres kifejezést; egy diadalra, uralomra, boldogságra teremtett félisteni nemzedék az, amelynek alakjait ő fenséges melancholiában gyászoltatja szemeink előtt az emberiség keserveiért.

VII. DISZÍTŐ MŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZI IPAR.

Iparművészetet, mint körülhatárolt fogalmat a Cinquecento nem ismert; a művészet és az élet kölcsönösen áthatották és föltételezték egymást s a művészet tényleg az életszükségletek sokkal nagyobb körének kielégítésében működött közre mint jelenleg. A művészek tevékenysége sok tekintetben ipari jellegű, az iparosoké pedig sok tekintetben művészi jellegű volt. Ez a kölcsönhatás, ez az összevegyülése a hatásköröknek, részint az ipar és művészet akkori szervezetében, részint az olasz társadalom és élet viszonyaiban lelte magyarázatát. A művészetet az egész középkoron át ép úgy gyakorolták, mint az ipart.

Ez az állapot még a Cinquecentóban is megvolt, bár a művészet rendkívüli lendülete s egyes művészeknek nagy tekintélyre és hírnévre emelkedése a XVI. század folyamában lassanként megbontotta az iparűzés hagyományos formáit. A festőktől és szobrászoktól teremtett formakincs, — bárha részben csak az antik utánzása is volt, — annyi másolni valót nyújtott a diszítő művészetek számára, hogy ezek ezáltal szükségkép bizonyos alárendelt helyzetbe kerültek s ennek is tulajdonítható, hogy a század közepe felé már kezdték az utóbbiakat «arti minori» néven emlegetni, míg a szorosabb értelemben vett, vagy «tiszta művészetek»: építészet, szobrászat, festészet, a helyenkint — különösen Rómában és Firenzében — keletkezett «accademiák» útján kodifikált szabályok s némileg különálló testületi szervezet birtokába is jutottak. A renaissance-mozgalom javakorában azonban s így még a XVI. század első felében is a művészeti és iparművészeti munkakörök a személyekben is többnyire egybeolvadtak. Főkép sok ötvösből lett festő vagy szobrász, vagy mindkettő, anélkül, hogy ez utóbbi foglalkozása őt az ötvösmesterségtől egészen elvonta volna. Különösen Firenzében, ahol mind rajz, mind kivitel tekintetében a legnagyobb tökélyt kívánták meg az ötvöstől, mondhatni, hogy az ötvösinasságot a magasabb művészeti tanulmányok elmaradhatatlan kezdetének tekintették.

A leghírnevesebb képzőművészek nem tartották méltóságukon alulinak a diszítő ipar terén közreműködni, vagy legalább számára rajzokat, mintákat szolgáltatni. Lionardóról tudjuk, hogy ünnepélyek rendezésénél maga foglalkozott ideiglenes építmények létesítésével, jelmezek rajzolásával, meglepetésszerű gépszerkezetek összeállításával, szinpadi díszletek festésével s mindezek kivitelének minden részletére felügyelt. Ugyanő mintázott egy Medusa-fejjel ékesített kerek pajzsot, sőt díszes hordócsapok és nyomtatásra való betűalakok szerkesztésével is foglalkozott. Ráfael, ki szőnyegalakban való kivitelre készítette az apostolok cselekedeteit ábrázoló halhatatlan kartonjait, nem tartotta méltóságán alulinak berakott famunkák, érmek, sőt bútorok és asztali díszedények számára is rajzokat szolgáltatni s Cibò bíbornok számára távlati csalódást előidéző szinpadi díszleteket festeni. Maga Michel-Angelo, ki az elsők egyikeként kezdte az alkalmazott művészeteket a magasabbrendűektől megkülönböztetni, el nem kerülhette,

hogy famennyezetek, bútorok, érmek és díszművek rajzolásával időnkint segítségére ne legyen a műasztalosoknak, vésnököknek és ötvösöknek s a neheztelő urbinói herceg kegyét egyízben épen egy ezüst sótartó rajzával tudta visszanyerni.

Még természetesebbnek tűnik föl a művészi feladatoknak ez a minden válogatástól ment fölfogása a három nagy mester pálya- és kortársainál. Így azt látjuk, hogy a különböző ünnepi felvonulások, álarcos menetek, lovagtornák, színelőadások alkalmával diadalkapuk és díszkocsik készítésénél, az öltözékek és díszletek szerkesztésénél mint építészek, festők, szobrászok és diszítők Antonio da San Gallo, Jacopo Sansovino, Baccio da Montelupo, Jacopo Pontormo, Baldassare Peruzzi, Andrea del Sarto, Giulio Romano, Leone Leoni, Perino del Vaga, Baccio Bandinelli és Bartolommeo Ammanati működtek közre; Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci, Andrea del Sarto, Franciabigio, Pontormo és Giovanni da Udine szívesen foglalkoztak lobogók, templomi szőnyegek és kárpitok, sőt a trombitákról lelógó kis hímzett zászlócskák festői díszítésével is. Piero di Cosimo és Pontormo menyasszonyi ládákat, Baldassare Peruzzi és Timoteo Viti koporsókat, Beccafumi ereklyeszekrényeket, Bronzino zongorákat díszített festéseivel. Ép így szokásban volt, hogy hírnevesebb művészek ékítményes címerpajzsok festését vagy mintázását vállalták el. Perino del Vaga hajók díszéül szolgáló alakok szerkesztésében volt ügyes; Ráfael nyomán az ő tanítványai gyakran rajzoltak mintákat hímzett szőnyegképek számára, az üvegfestésben pedig főleg Giovanni da Udine és Granacci tüntek ki, míg a két Zuccheri festéseivel a kerámia, Giulio Romano és Francesco Penni pedig mintáikkal az ötvösség szolgálatába léptek koronkint.

A művészet és művészi ipar közösségének egy másik jelensége az a körülmény volt, hogy a művészek a maguk legsajátabb foglalkozási körében is a mesterségszerű részt nem választották külön a tulajdonképen alkotó munkától: a festők sok esetben a festőanyagok összeállításával, tökéletesítésével is foglalkoztak, a szobrászok pedig sohasem szorítkoztak csak az agyag- vagy viaszminta megformálására, hanem maguk vésték azt ki a márványból, maguk vezették az ércöntés és csiszolás, vagy a kovácsolás, égetett anyagoknál az égetés és fényezés munkálatait.

Viszont az ipar is alkalmasabb volt még minden rétegében befogadni a művészeti elemeket. A gyárak teljes hiánya, a gépek egészen kezdetleges állapota úgyszólván az egész ipari tevékenységet a kézimunka körébe utalta s a kézimunkával szükségkép sokkal több egyéni kezdeményezés, ötlet, ízlés, különlegesség hatolt be az ipari termékekbe is, mint az a mindent egyenlősítő gyártás mellett lehetséges.

Ehhez járultak az élet, a társadalom viszonyai Olaszországban az újkor kezdetén s mint azoknak legjellemzőbb sajátsága: a társadalmi és magánéletnek rendkívül nagy mértékben mutatkozott művészet-szükséglete. Az élet minden mozzanatában megkívánta, szinte szomjuhozta a művészetet, ezért volt művészi vonásokban oly gazdag, ezért nyújt még a történelmi visszatekintés tükrében is oly forma- és színdús, annyira festői képet.

A Mediciek Firenzében, a Sforzák Milanóban, az Esték Ferrarában, a Bentivoglik Bolognában, a Gonzagák Mantovában, a Montefeltrék Urbinóban s végül — valamennyit elhomályosítva — a pápák Rómában: olyan virágzó művészi életet teremtettek maguk körül, aminőnek Európa anyagilag sokkal hatalmasabb fejedelmeinél abban az időben legfölebb gyönge és halvány utánzatát találhatjuk.

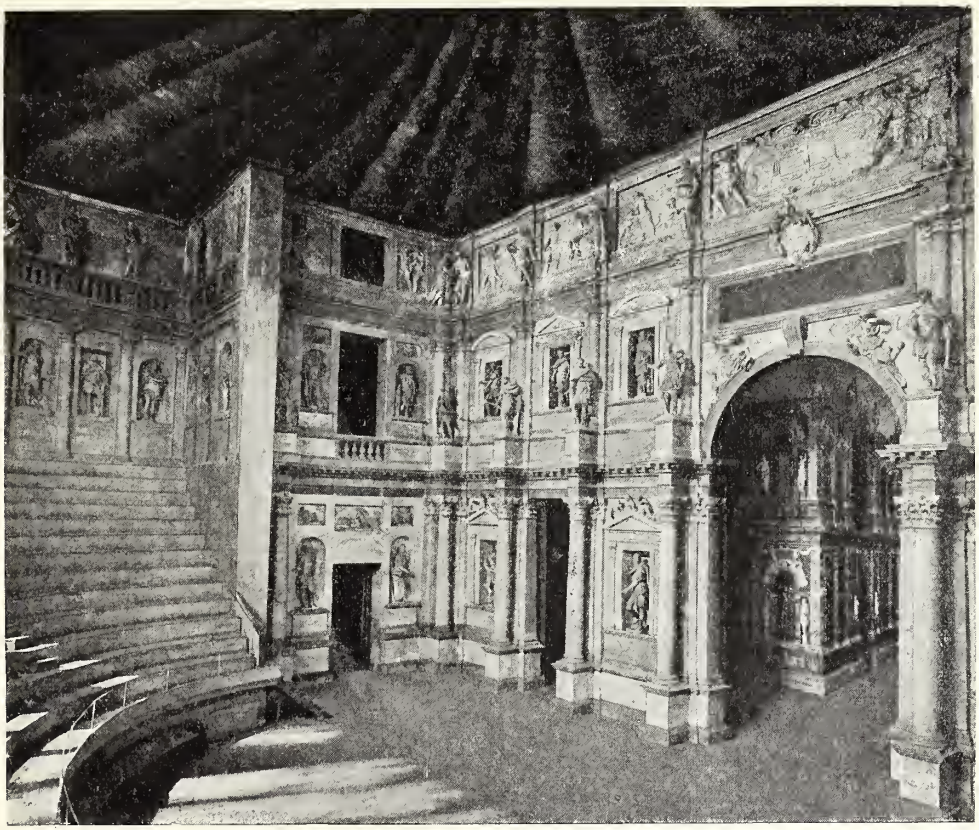
A művészet megbecsülésének és szeretetének ez a nagylelkű vonása azonban mély alapokkal bírt magának a népnek fölfogásában, érzületében is. A rendkívüli műalkotások megszületése esemény- és egyúttal ünnepszámba ment abban az időben s a mesterséges hangulatkeltés minden eszközei nélkül is elemi erővel lobogtatta föl azt a lelkesedést, mellyel a nép a művészethez vonzódott. Már a viszonyok erejénél fogva, a könyvek csekélyebb elterjedtsége s a napi sajtó teljes hiánya miatt a mindenkinek látható művészi alkotások az eszmekeltésnek és eszmeterjesztésnek szükségkép sokkal lényegesebb eszközei voltak akkor mint jelenleg; ehhez járult azonban kétségkívül az olasz nemzet természettől adott műérzéke és a korszaknak a formákban és színekben való gyönyörködésre irányuló hajlama.

Csak természetes, hogy a művészetnek ez az általános szeretete addig még nem látott mértékben termékenyítőleg hatott nemcsak a magasabb műalkotásra, hanem az alkalmazott művészetek, a művészi jellegű ipar minden nemeire is. Az emberek mindenütt és mindenkor gyönyörködni akartak a szépben s ezért a tehetősebbek nemcsak hogy a szépség varázsát igyekeztek állandó környezetükre borítani, hanem készséggel, sőt örömmel engedtek — saját hajlamuknak felelve meg ebben is, — a népkedély ama szükségletének, mely tőlük vakító és színgazdag, de mindig egyúttal művészi szépségű pompakifejtést követelt. Ugyane követelésnek hódoltak a különböző világi és egyházi testületek s így lettek a Cinquecentonak első évtizedei a különféle «trionfo»-k, vagyis díszmenetek, pompás nyilvános ünnepélyek és jelmezes fölvonulások folytonos láncolatává is, ami annál inkább érdemli meg figyelmünket, mert ezek az ünnepélyek «szolgáltak valódi átmenetül az élet és a művészet között.» (Burckhardt.)

Hogy az ilyen, nem is kivételeseknek mondható rendkívüli látványosságok s pazar ünneplések, valamint általán az a törekvés: a művészi képzelet alkotásait úgyszólván élő valóságként mutatni be, mily gazdag és változatos foglalkozást nyújtott a díszítő művészeteknek, sőt az iparnak is, azt könnyű elképzelni. De még erősebben gyökerezett a díszítő- és ipari jellegű művészet a mindennapi élet talajában, amelyet át meg áthatott a józan, az észszerű, az ízléses, mondhatni nemes fényűzés, az a fényűzés, amely utóvégre is minden, a legközönségesebb szükségletek kielégítésén fölülemelkedő ipari tevékenységnek egyedüli éltető eleme.

Az olasz ember egész külső élete már a XV. században s még inkább a XVI.-nak elején annyira finomult volt, s annyira hódolt a szép követelményeinek, mint egyetlen más nemzeté sem abban a korban. A mai fogalmak szerinti modern kényelem, «comfort» legtöbb kelléke akkor már megvolt az olaszoknál. A városok jól kövezett utcáin könnyebb volt a kocsizás, míg másutt többnyire

csak a lóháton- vagy gyalogjárás volt szokásos; ilyenképen a kocsik és fogatok kényelmében és díszében is csakhamar valóságos fényűzés jött a nagyobb városokban, különösen Milanóban divatba. Ép így elmondhatjuk, hogy a magánlakásoknak mind építése, mind belső berendezése tekintetében a modern kor igényei először Olaszországban nyertek kielégítést, akár a városok palotaszerű házait, akár a régi rómaiak fölelevenített példája nyomán létrejött pompás nyaraló kas-



291. kép. Andrea Palladio és Vincenzo Scamozzi: Teatro Olimpico. (Vicenza.)

télyokat nézzük, mely utóbbiak az olaszoktól kapták a ma általán elterjedt, tulajdonképen a latinból eredő «villa» elnevezést. Az egykorú leírások híven állítják elénk a lakásokban kínálkozó lágy, ruganyos ágyakat, drága szőnyegeket, öltöző- és piperekellékeket, melyek legnagyobbrésze más országokban akkor még ismeretlen volt. A lakás e fényűzésének megfelelt az öltözködés is, mely a Cinquecentóban a megelőző korhoz képest, ha talán kevésbé tarkának is, de úgy a szövetek megválasztása, mint a szabás és díszítés tekintetében még választékosabbnak, finomabbnak, értékesebbnek tűnik föl. A haladó XVI. század egyébiránt a lakásberendezésekben is bizonyos előkelő nyugodtságot, a tarka és kiáltó

színek helyett inkább az anyag nemességére s a forma tökéletességére való törekvést tett uralkodóvá; az antik értelmesebb utánzása e téren is némi monochromiát és józanságot honosított meg.

Általán el lehet mondani, hogy ugyanazok a hatások, amelyek a Quattrocento naturalisztikus művészetéből a Cinquecento klasszicizmusát fejlesztették ki, érvényesültek a művészi ipar lassú átalakulásában is. Ezekhez járult azonban — mint már ráutaltunk — a művészetek gyarapodó formakincsének mind szélesebb körben való behatolása a díszítő ipar alkotásaiba, bár ez azzal a veszéllyel járt, hogy az anyag természetének és a tárgy rendeltetésének gyakori figyelmen kívül hagyásával a díszítő iparnak plasztikailag formáló nemei kisebbített szobrászattá, síkban díszítő nemei pedig kisebbített festészetté váljanak.

292. kép. Részlet a Ráfael-loggiák festéseiből a Vatikánban.

A művészetek dekorativ irányú kiágazásai sorában mindenekelőtt a ***dekorativ építészetről*** kell szólanunk, mert hogy ilyen is van, azt tulajdonképen a Cinquecentónak köszönhetjük, mely — legalább az újkor számára — az alkalmi, ideiglenes vagy tisztán díszítésre vagy épen szemfényvesztésre szolgáló építészet megteremtőjének tekinthető.

A «trionfo»-k, az ünnepies díszmenetek, fölvonulások céljaira készült diadalkapukat csak leírások és rajzok után ismerjük, ép úgy, mint az akkori színpadokat és színpadi díszleteket; de egy érdekes alkotása ama kor dekorativ építészetének teljes épségben maradt ránk a renaissance végső szakából: ez a Palladio és Scamozzi Teatro Olimpico-ja Vicenzában (291. kép), mely külsőleg egészen dísztelen épület s belül is csak fából és stuccoból van szerkesztve, de mind elrendezésében, mind a Sophokles Oedipusának előadására készült díszletekben tanulságos példája annak a módnak, ahogy az olasz renaissance a dekorativ építészetet kezelte és ahogy az antik szinházat a maga céljaira újra életre keltette.

A díszítő architektura körébe tartoznak továbbá azok a pompás kertalakítások, melyeket a Cinquecento a «Villák»-ban létesített, s melyek közül talán elég a tivolii Villa d'Estére, a firenzei Giardino Bobolira, a pesaroi Villa Imperialéra s a genovai Palazzo Doria kertjére emlékeztetni; azt ami mindezeknek építészeti tekintetben körülbelül előképül szolgálhatott: a Vatikánnak Bramantétól alkotott nagyszerű udvarát és kertjét, a későbbi építkezések nagyobbrészt eltűntették. De így is teljes képét bírjuk a Cinquecento kertalakító stíljének, mely alkalmazkodva az olasz talajhoz, az olasz tájkép klasszikus formáihoz és az

örökzöld növényzet merevebb körvonalaihoz, a maga emelt tereivel és párkányaival, lépcsőzeteivel, mesterséges barlangjaival és zuhatagaival, vízmedencéivel és ugrókútjaival, sokkal nagyobb részben tartozik a dekorativ építészet és kisebb részben a kertészet körébe, s amelyet később a barok-stíl fejlesztett ki még dúsabban.

A ***dekorativ jellegű festészet*** a Quattrocento végén és a Cinquecento elején főleg Rómából kapott indítást és lendületet, antik falfestések föltedezése és alaposabb megismerése, az u. n. «grotteszk» díszítő-stíl alkalmazása s előbb Pinturicchio, majd Ráfael és tanítványainak vatikáni dekorativ festései által.

293. kép. Pesarói és gubbioi festett majolikaedények.

Az, hogy a keresztény vallásos ábrázolás tárgyainak körén túlterjeszkedve, különösen a profán épületek belső díszítésénél az antik művészet motivumait bőven alkalmazták a festők, még nem volt az egyedüli, nem volt minden, amit az antik hatásának köszönhetünk: a falterületek beosztása, új színértékek érvényesülése, a rajz és stuccodombormű újszerű váltakozása s végül a tartósabb antik stucco újabb alkalmazása: mind ugyanannak a hatásnak eredményei voltak.

A dekorativ festészet kifejlődését Felső-Olaszországban előmozdította az is, hogy ott, alkalmas kőanyag hiányában a tégla nagy szerepet vivén az építésnél, az anyag szépségét festéssel kellett pótolni; ez magyarázza meg a külső falterületek, különösen a homlokzatok festett dísszel való ellátását is. E tekintetben kitűnnek Genova palotái, ahol Perino del Vaga hagyta hátra működésének legtöbb nyomát; általánosabb elterjedésnek az egyszínű — többnyire szürke — freskók (grisaille) és a Sgraffito-ornamentika * örvendett.

A Rómában és környékén, a Vatikán stanzáinak és az Appartamento Borgia

* Sgraffito, a festői dekorálásnak egy neme, mely abból áll, hogy a falterületet sötét színnel festik be s azután vékony habarcsréteget borítanak rá; erre a habarcsrétegre rajzol a művész s a rajz kör- és árnyékvonalai mentében vésőszerű karcoló-szerszámmal lefejti a felső réteget, miáltal a rajz a sötét alap színében tűnik elő.

némely termének mennyezetén, úgyszintén a Cappella Chigiben, a Farnesinában, Maglianában és Villa Madamában a Ráfael iskolájától alkotott ornamentális falfestményeket művészi becsre nézve mind túlsugározza a Ráfaelről nevezett vatikáni Loggiáknak festői dísze (292. kép), még akkor is, ha eltekintünk a közéje illesztett históriai, vagy inkább szentírási képektől, az úgynevezett «Ráfael bibliájá»-tól.

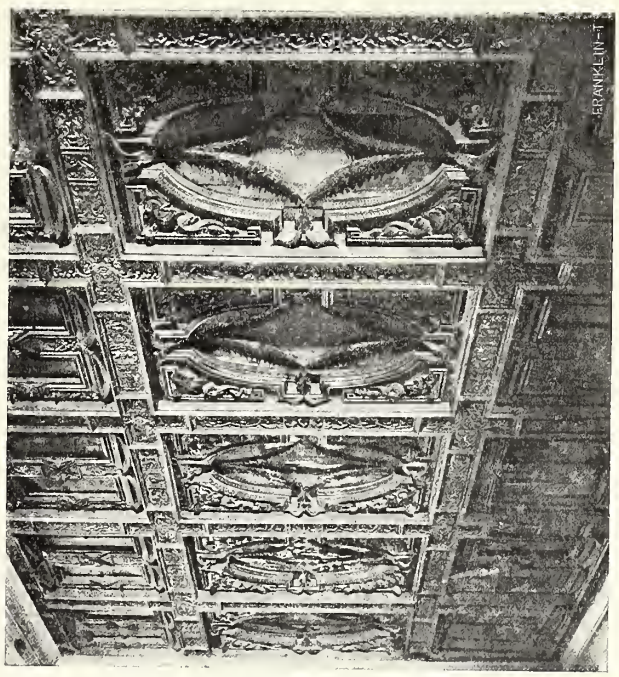
294. kép. Részlet Gaston de Foix síremlékéről.

Ennek a részben domborművű, részben festett ornamentikának kivitele legnagyobb részben a Ráfael kitünő tanítványának s kora legnagyobb dekoráló festőjének, Giovanni da Udinenek érdeme, s kétségtelen, hogy a túláradóan gazdag díszítő festés minden részletét egységes szellem és ízlés hatja át. A kompozició a régiektől nem is sejtett kifejlődést és változatosságot kölcsönöz az ő formanyelvüknek s különösen a pillérek díszítésében szerkezetileg is egészen újat nyujt.

A Ráfael derült dekorativ irányát Genovába Perino del Vaga plántálta át, kinek ott Montorsoli és Luca Cambiaso lettek követői. Mantovában és környékén a Giulio Romano működése alkotott korszakot, kinek különösen a Palazzo del Teben látható dekorativ festései talán méltóbbak a Ráfael iskolájához, mint e művész nagyobb kompoziciói. Egyébiránt a XVI. század közepén túl a dekorativ festészet is a többi művészetek sorsára jut: a túlszapora termelés modorossá teszi; a különböző motivumok összevegyítése kezd önkényessé és nagyon is játékszerűvé lenni, s az épitészeti tagolás szemmeltartása és a részletek egyensúlya hovatovább veszendőbe megy.

A ***művészi sokszorosítás*** különféle nemei a renaissance legkésőbben megérlelt termékei voltak, mert minden előzmény hiján egészen új alapon kellett fejlődniök; azonban fejlődésök gyorsasága hamar kipótolta a mulasztottakat. Ezen a téren Németország — úgymint a könyvnyomtatásban is — megelőzte az olaszokat, mert bár Mantegna Felső-Olaszországban és Baccio Baldini Firenzében már a XV. században erős lendületet adtak a xilografiának, kétségtelen, hogy az olaszok fa- és rézmetszői s különösen ez utóbbiak, az árnyalatok lágysága és mélysége, a ruharedőzet és tájkép változatos kezelése tekintetében sokat tanultak a nagy nürnbergi mestertől, Dürertől, kinek munkáit a legjelesebb olasz rézmetszők sem átallották egyszerűen lemásolni.

A sokszorosító művészetek legnépszerűbbike, a fametszés, a Quattrocentóban elért tökélyéhez képest a Cinquecentóban haladást alig mutat, inkább csak elterjedést a szaporodó könyvek által. Az olaszok úgy látszik, a reprodukciónak ezt a német nagyon is nyersnek és érdesnek találták festői műveik finomságainak kifejezésére s fokozódó kedvvel fordultak a rézmetszés és az újan fejlődő rézkarc* felé, mely művészetök nagy stíljének jobban felelt meg. A Cinquecentóban azonban már csak kivételesen foglalkoztak egyes festőművészek, mint az éremvésző- és betűöntőként is ismeretes Francia, az ezermester Lionardo és később Parmegianino rézmetszéssel, illetőleg rézkarccal. A sokszorosító művészet mindinkább külön élethivatássá vált, melynek követői könyvkiadók vagy festőművészek szolgálatába szegődtek; hivatásuk fontosságára azonban eléggé vet világot az a tény, hogy ép úgy, mint a humanizmus szellemi kincsei a könyvnyomtatás útján, az olasz renaissance-művészet termékei a metszetek útján lettek ismeretesekké Európa többi népei előtt.

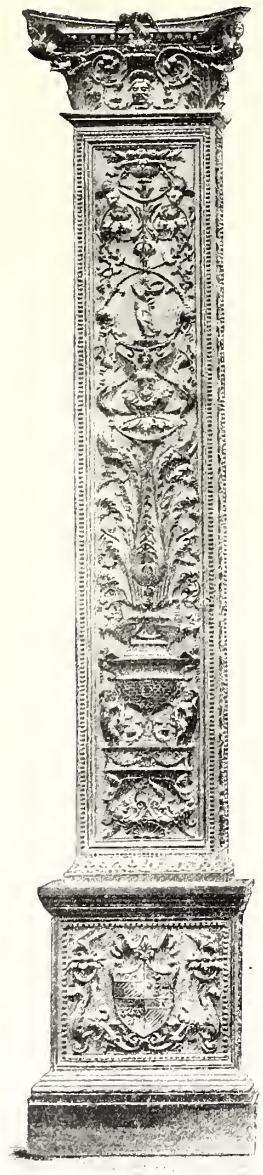


295. kép. A firenzei Laurenziana-könyvtár famennyezetének részlete.

E sokszorosító művészek között messze kimagaslik a bolognai Marc Antonio Raimondi, ki Francia tanítványa volt, azután Firenzében is működött s 1510-től kezdve állandóan Ráfaelhez szegődvén, csak ennek halála és Róma 1527-iki katasztrófája után tért vissza szülővárosába; egyébként életéről keveset tudunk. Ráfael nagy kedvelője lévén a Dürer metszeteinek, úgy látszik arra vágyott, hogy saját képeit is hasonló sokszorosításban lássa; ez indította rá, hogy Marc-Antoniot magához vonja s Dürer tanulmányozására utalja. Raimondi munkásságának tényleg legérdemesebb részét épen a Ráfael-reprodukciókban találhatjuk, annál inkább, mert metszetei

* A rézmetszés és rézkarc különbsége abban áll, hogy míg az elsőnél a rézlemezre a nyomás útján sokszorosítandó rajzot hegyes eszközökkel közvetetlenül bevésik, rézkarcnál a rézlemezt viaszkos fedőanyaggal vonják be, ezen karcolják ki a rajzot s azután maró erejű folyadékot eresztenek rá, mely a fedőanyagtól megszabadított területeken a rézlemezt megtámadván, a rajzot arra átviszi.

a mesternek oly képeit is megőrizték nekünk, amelyeknek eredetije vagy elenyészett, vagy változást szenvedett. Marcantonio tanítványai között legjelesebbek voltak Agostino Veneziano, Marco Dente da Ravenna és Ugo da Carpi.



296. kép. Fapillér a sienai Palazzo Magnificóban.

A ***miniatürfestés*** és az ***üvegfestés*** a Cinquecentóban hanyatlásnak indult; az előbbi Attavante működésében a XV. század végén érte el tetőpontját, azon túl többé haladást, fejlődést nem mutat, sőt lassankint jelentőségét veszti a művészi reprodukció különböző nemeinek tökéletesítése által. Az üvegfestés, melyet ép úgy, mint a gót stílt, amelynek keretében legnagyobb kifejlődését érte el, az olasz művészet sohasem tudott a maga szellemével egészen áthatni, a XVI. században mind halványabb és kevesebb szín alkalmazására törekedett, teljesen lemondva arról a gazdag és csillámló színpompáról, mely a festés e nemét az éjszaki országokban jellemzi. Ez a tartózkodó kezelése az üvegfestésnek némi magyarázatát leli abban a körülményben, hogy az olaszok mindenekfölött templomaik freskódíszére helyezvén súlyt, ezek szemléletét nem akarták a tulságos elsötétítéssel s a festett ablakok színjátékával zavarni. Jellemző, hogy a Cinquecento üvegfestésének Olaszországban legnagyobb mestere egy francia ember volt, Marseillei (Marcillat) Vilmos, akivel együtt más franciák és németalföldiek is működtek akkor olasz földön az üvegfestés terén. Marcillat Ráfael és Michel-Angelo befolyása alatt nagyobb súlyt helyezett a rajzra, mint a dekorativ hatásra, miáltal az üvegfestést legsajátabb céljától elterelte; még legnagyobb színhatást sikerült az arezzoi dóm ablakfestményein elérnie.

Rendkívüli kifejlődést mutat föl a Cinquecentóban a ***keramia*** és a legnagyobb virágzását Velencében elérő ***üvegipar.*** A «fayence» elnevezés, mellyel a franciák a kerámia termékeit, illetőleg a spanyol-móroktól eredő majolikaneműeket megjelölték, legvilágosabban mutatja, hogy ők az égetett fénymázos agyagcikkek készítésének módját egy olasz városban, Faënzában tanulták meg. Tényleg már a XV. század végétől kezdve Faënza, Castel-Durante, Urbino, Pesaro, Gubbio (293. kép), Deruta, Caffagiola és Velence tüntek ki majolika-edényeikkel és padlólemezeikkel, melyeknek technikai tökélye ép úgy, mint szépsége tulajdonképen ma sincs fölülhaladva. A Robbiák iskolája szorosan ragaszkodva hagyományaihoz, a Cinquecentóban is folytatta munkáját, díszítményeinek formáján s

színei korlátolt számán nem sokat változtatva. A kerámia többi mesterei közül ismerjük a Raffaele Ciarla, Giorgio Andreoli da Gubbio, Xanto avelli da Rovigo és a Fontanák neveit. A kerámia, mint a Cinquecento társadalmának egyik kedvence a díszítő ipar körében, szolgálatába fogadta a kor nagy művészetét, amennyiben a maga készítményeit gyakran a híres mesterek képeinek másolatával vagy azok motivumaival díszítette föl; egyúttal beállott a kor krónikásának, edényein a nap eseményeit vagy azok hőseit örökítvén meg képben; részesévé lett a mindennapi élet legintimebb mozzanatainak a sok «vasi amatori» és «vasi nuziali» által, melyek — többnyire szintén az ajándékozó vagy a megajándékozott képével ellátva — szerelmi vagy házassági emlékadományul szolgáltak. A Cinquecento majolikáit sokszor és sok helyen igyekeztek utánozni; a gubbioi mestereknek egy különösen szép, rubinvörös fémfényes mázát (lustre) Wartha Vince tanárnak sikerült újra meghonosítani a kerámiai technikában és Zsolnay Vilmos útján «eozyn» név alatt forgalomba hozni.

297. kép. A Ráfael-stanzák egyik ajtaja.

Hogy a ***szövő-ipar, a hímzés, a sujtás-fonás és csipkeverés*** nagy lendületet vett abban a korban, melynek különösen az öltözködésben való fényűzését már az előbbiekben jellemeztük, az magától érthető. Az udvaroknál és az Egyháznál a pompakifejtés reprezentativ kötelesség jellegével bírt, de a magánemberek is sokat adtak ruházatukra s komoly férfiak is a szép és előnyös öltözködést a személyes kifogástalansághoz hozzátartozónak tekintették s e részben ízlésöket bizonyos egyéni divatokban is érvényesítették. A XVI. századdal kezdődik egyúttal a divatok sűrűbb változása s a társadalmi osztályok szerint előírt ruházkodás korlátainak áttörése; a fényűzés ellen irányuló törvények, melyeket Firenzében úgy mint Velencében főleg a női pipere szertelenségei ellen hoztak, meglehetősen hatástalanok maradtak s inkább korfestő jelentőségüknél fogva érdekesek.

A különböző drága bársony, brokát és selyemszövetek, hímzések és sujtások

előállítási helyei főleg Firenze, Lucca, Genova és Milano voltak, a csipkeverés terén Velence elsősége elvitázhatatlan vala. Feltünő azonban, hogy míg a szövő- és hímzőiparok mindenféle fajai már a XV. század végén ki voltak fejlődve, a szőnyeghímzés mégis Olaszországban még a XVI. század elején sem volt versenyképes például Flandriával szemben, úgy hogy X. Leo a Ráfael híres kartonjait szőnyegalakban való kivitel céljából Brüsszelbe volt kénytelen küldeni. Úgy látszik az ilyen esetek indítottak némely olasz fejedelmet arra, hogy behítt flandriai mesterek vezetése alatt létesítsenek szövő-hímző telepeket Ferrarában, Mantovában és Firenzében.

Áttérünk már most a diszítő művészetnek és iparnak azokra a nemeire, melyek természetüknél fogva mint plasztikailag alakítók, inkább a szobrászat kiágazásainak tekinthetők.

A ***dekorativ szobrászatnak*** azok a művei, melyek az építészet kísérőiként jelentkeznek, a XVI-ik században elvesztették a korai renaissancenak azt a

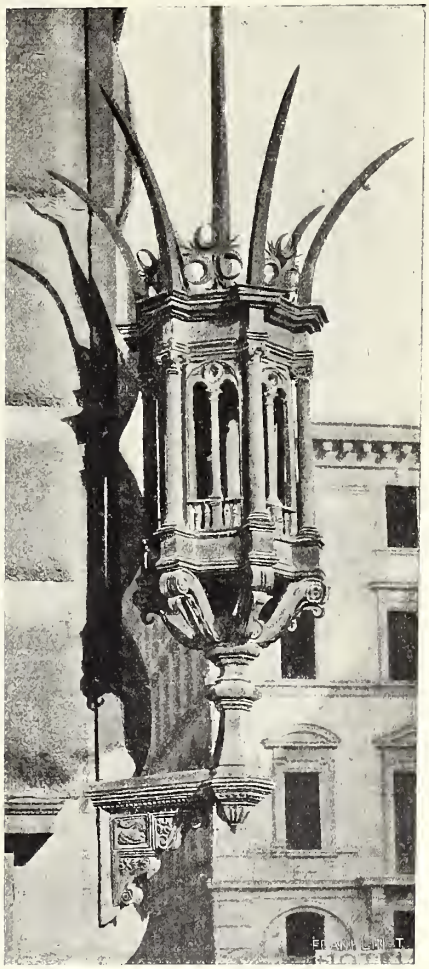
298. kép.
II. Marcellus pápa.

299. kép.
VI. Hadrián pápa.

300. kép.
Vittoria Colonna.

jellemző naiv bőbeszédűségét, azt a kedélyes elmélyedést a részletekbe, mely minden falterületet figurális dísszel igyekezett benépesíteni. Kivált a század közepéig, mielőtt a barok túlzások első nyomai kezdődnek, egyszerűségre való törekvés, az antik formák szigorúbb utánzása érvényesül; a tulajdonképen szobrászi ornamentika helyett inkább az építészeti formák részletesebb kiképzése, ismétlése és tagolása válik kedveltté, amit főkép a stucco kiterjedtebb használata mozdít elő. Sienában Marrina, Barile és Peruzzi, Milanóban Caradosso, Rómában és Loretóban a Santa Casa domborművein Bramante és Andrea Sansovino, Firenzében Benedetto da Rovezzano, Nápolyban Giovanni da Nola, Bolognában Andrea Marchesi, úgy itt, mint Firenzében is Giovanni da Bologna adnak irányt ebben a korban az épületek plasztikai diszítésének, ideértve nemcsak a mennyezeti és faldiszeket, de az oltárok, síremlékek (294. kép), kandallók és díszkutak plasztikai kiképzését és a nagyobb állóképek művészi kereteit (Ancona) is. Rómában fejlődik ki különösen a stuccatura diszítés: Bramante Szent-Péter-templomi kazettirozásai nyomán, Antonio da San Gallo, Perino del Vaga és Daniele da Volterra diszítik a Vatikán Sala Regiáját, Giulio Mazzoni és Giulio Romano némely ottani magánpalotát.

A régibb kor márvány és terrakotta-padlóinak, különösen nagyobb ábrázolásokra használt *mozaik*jának készítése még talál folytatókra, — így a sienai dómnak híres mozaik-padlóját is csak a XVI. században végzi be Beccafumi — de emellett mindinkább kedveltté válnak a majolikapadlók, a maguk inkább szőnyegszerűen ismétlődő rajzaival. A mozaikkészítés művészete pedig — különösen a firenzei Pietra-dura-művek alakjában, a márványnál becsesebb anyagok u. m. onyx, lapis-lazuli, fluorin, felhasználásával — inkább dísztárgyaknak s csak kivételesen szobáknak ékesítésére szolgál.



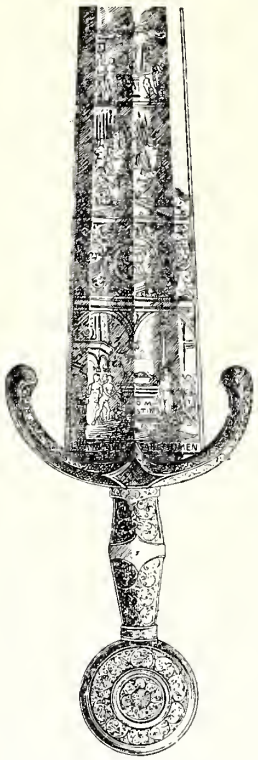
301. kép. A firenzei Strozzi-palota vaslámpása.

A mozaikhoz legközelebb áll a *berakott famunka* (intarsia) s ezzel már elérkeztünk a műasztalosság munkaköréhez.

Az *intarsiák* igazi fénykora is tulajdonképen a Quattrocento volt, később még a templomi székek sík mezőiben és Fra Damiano da Bergamo szobadiszítéseiben tartották magukat; a Cinquecento előszeretete a famunkákban mindinkább a *domború faragványok*, a dúsabban kiképzett relief felé fordult, a század vége felé már barok szertelenségekbe tévedve, s a profán bútorzatnál és különösen a kisebb díszműveknél a berakott famunkát lassanként érc, elefántcsont, bőr vagy pietradura betétek kezdik fölváltani. (303. kép.) A fafaragás rendkívüli finomsággal és izléssel kezeli, gyakran szinte pótolva a márványt, úgy az építészeti formákat, melyekkel a területeket tagolja, mint a diszítő festészet és szobrászat motivumait — különösen a grotteszkeket, — kevesebb figurális, több növényszerű elemet: füzéreket, koszorúkat, gyümölcsöt és virágot vegyítve közéjök, sőt olykor még a szövő- és hímzőipar ornamentikájából is sikerrel kölcsönöz el egyetmást. Firenze famennyezetei — különösen a Laurenziana-könyvtáré (295. kép), melynek rajza állítólag Michel-Angelótól ered, — a pisai dóm püspöki széke, mely Cervellesi műve, Baldassare Peruzzi gyönyörű orgonája és Antonio Barile fapillérei Sienában (296. kép), Mercatello famunkái a perugiai Cambio termében, a Stefano da Bergamo pompás templomi székei ugyancsak Perugiában a San Pietro-templomban, a Ráfael vatikáni Stanzáinak ajtói Giovanni Barilettől (297. kép) és Fra Giovanni da Veroná-tól, végül a nápolyi San Severino és a

bolognai San Domenico templom remek székei mutatják leginkább, hogy mily tökélyre vitte a Cinquecento a fafaragást és a műasztalosságot.

A ***kis plasztika*** terén legnehezebb a szobrászat és a diszítő művészet határát megvonni, annál inkább, mert a két irány művelői is sok esetben ugyanazok az egyének voltak. Gian Bologna, a pratolinoi Apennin óriás alakjának alkotója, kis bronzainak köszönhette legnagyobb népszerűségét s a legkecsesebb apróságok formálásában oly ügyes volt, mint bármely ötvös. Az Uffizik gemmagyüjteményében van például tőle egy zománcozott és ékkövekkel diszített edény, melynek jaspis-fedőjén Herkules látható, amint a hidrát legyőzi; a mithoszi hős alakja koronázza meg az edényt s — igen elmésen — a hidra egymáshoz szoruló hét feje van fogantyúként alkalmazva.



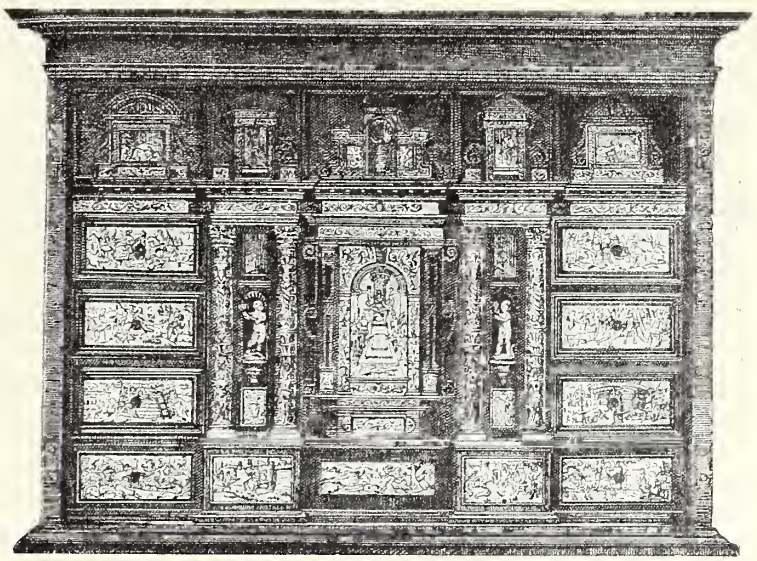
302. kép. Cesare Borgia kardjának markolata.

A Cinquecentoból ránk maradt kis plasztikai művek közül a tulajdonképen a szobrászathoz sorolandó érmek és plakettek mellett a *vésett kövekkel* kell e helyen foglalkoznunk. Ezek készítése is szépen kifejlett műipari ág volt Olaszországban már a XVI. század elején. A *nemeskövek és kristálykövek vésése* eredetileg az antik utánzását tekintette legfőbb céljának, épúgy mint az éremvésés, de később ugyanoly mértékben, amint a szobrászat a legnagyobb méretekben kereste bravúrját, a kis plasztikának ezek a nemei viszont abban igyekeztek kitűnni, hogy mentül kisebb területen, végtelen pontossággal, mentül bonyolultabb csoportozatokat jelenítsenek meg. A *gemmák*, vagyis vésett kövek (bemélyített intagliák és domborúan vésett kameók) ilyen csodálatos kidolgozásában remekeltek Giovanni Bernardi da Castelbolognese és Alessandro Cesati (il Greco), míg Valerio Belli (il Vicentino) főleg az által a VII. Kelemen pápa részére készült s I. Ferenc francia király birtokába jutott kristályszekrényke által lett híressé, melynek lapjaira Krisztus történetének jeleneteit véste rá valóban mesterileg.

A vésett kövek művészetében elért tökély kihatott az ***éremöntésre és éremverésre*** is, mellyel az ötvösséggel való összefüggésében is itt kell foglalkoznunk.

Az éremművészetben általán a Pisanello idejében elért nagy lendülete után a XV. század vége táján bizonyos hanyatlás észlelhető, mely egyik szülőoka lehetett a technika bekövetkezett változtatásának, amennyiben innentúl az addig használatos éremöntés helyét sok esetben az előbb csak forgalmi pénzek gyártásánál alkalmazott vésés és verés foglalja el. A XV. század éremkészítői ugyanis, mint hivatásukra nézve szobrászok, szívesebben alkalmazták érmeknél is a megszokott modellálás és öntés eljárását, mely az ő érmeik formájának, nagyságának és rajzának is legjobban felelt meg. A XVI. század elején az antik

utánzására való törekvés s a vésett köveknek már említett példája e téren is érvényesült s szokásba hozta az érmeknek vésett acélducok segítségével való kiverése útján történő előállítását. Ennek az eljárásnak az előnye az volt, hogy a rajz és plasztika legapróbb finomságait pontos kifejezésre juttatta az érmeken s lehetővé tette azoknak változatlan minőségben nagyobb mennyiségben való előállítását, tehát nagyobb elterjedését is. Azonban az éremvésés a XVI. század későbbi folyamában sem szorította ki teljesen az éremöntést a gyakorlatban; a két módszert váltakozva alkalmazták, különösen a nagyobb méretű műveknél használva az öntést, a kisebbeknél a vésést. (298—300. kép.)



303. kép. Elefántcsonttal berakott szekrény a Spitzer-gyűjteményből.

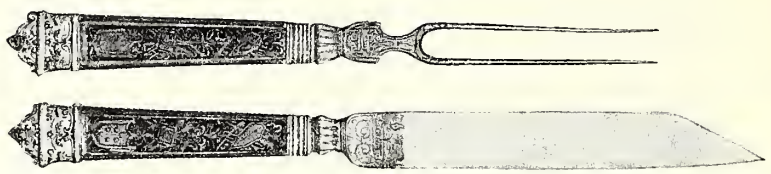
Az e téren működő mesterek közül Baldassare d'Este, Sperandio és Niccolo Cavallerinonak kissé terjengőbb, üresebb, lágyabb és nehézkesebb szerkesztésével szemben Caradosso és Francia vitték ismét hathatósan előre e művészetet, az antikot is meghaladó tömörségre, finom jellemzésre, hűségre és pontosságra tevén szert mind a szerkesztésben, mind a mintázásban. Később Benvenuto Cellini, Valerio Belli és Leone Leoni munkájában már bizonyos keresettség, túlterheltség és modorosság mutatkozik. A valamivel nagyobb terjedelmű, szögletes alakú *plakettek* s még inkább az érmek a Cinquecento egész idején át nagyban divatoztak; szokás volt minden némileg nevezetes eseményt és egyént éremmel örökíteni meg s ezenkívül az előkelőbbek kalapjaikon is viseltek ilyszerű aranydíszt s a művészi kivitelt a forgalomba kerülő pénzeknél is mindinkább elengedhetetlennek tekintették.

Az éremvéséshez legközelebb állott a *pecsétnyomók* készítése, melyhez ebben a korban szintén nemesebb műizlés igényei fűződtek; különösen azokra a mandola formájú pecsétnyomókra, melyeket a főpapok készíttettek maguknak, volt

szokásban az illetőnek címerén kívül, valami életére vagy hatáskörére vonatkozó elbeszélő vagy jelképes ábrázolást is belévésetni, sőt gyakran a pecsétnyomó fogantyuja is a tulajdonos címerállatának formáját vette föl. Ilyeneket készített például Cellini a második Ippolito d'Este, úgyszintén Ercole Gonzaga bibornokok számára.

A *műlakatosok, fegyverkovácsok és késművesek* munkája is, alkalmazkodva a kor finomult igényeihez és választékos izléséhez, sok tekintetben művészi jelleget öltött a Cinquecentóban s némely termékei készítésében az ötvösséget volt kénytelen segítségül hívni.

A műlakatosságnak a XV. század végén sikerült visszahódítani az ércöntéstől elfoglalt tér egy részét; a firenzei Strozzi-palotának 1500-ban készült pompás vaslámpásai Niccolo Grosso (il Caparra) művei (301. kép), a loretoi Santa Casa ércgyertyatartói és függő mécsese Girolamo Lombardotól valók. Grossotól, Cozzarellitől és más jeles művészektől birunk számos kovácsolt és csiszolt zászló-



304. kép. X. Leo pápa idejéből való evőkés és villa a Spitzer-féle gyűjteményből.

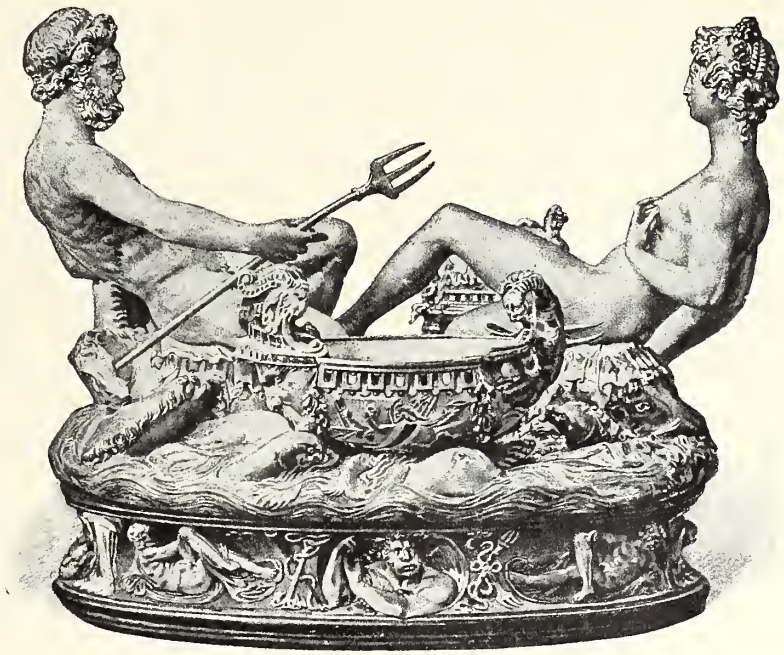
és fáklyatartót, ajtózörgetőt, lovak vagy csolnakok megkötésére szolgáló vaskarikát, kerítésrostélyt és mellvédet, kandallószerszámot és kulcsot, mind művészi formában és kivitelben; a kulcsok is gyakran cizellált* díszt viselnek.

Oly korban, melyben még a rombolás eszközei, az ágyúk és lőmozsarak is virágok és arabeszkek művészi díszét voltak kénytelenek magukra ölteni, természetes, hogy a fegyverzetnek a személyhez tartozó alkotórészei olykor pazar fényűzéssel voltak kiállítva. A milanói páncélok, az ábrándos ékítményektől koronázott sisakok (306. kép.), valóságos remekei voltak a cizellálásnak, a berakott acélmunkának sőt az ötvösségnek is; a lószerszám acél részeit, a kardok és tőrök pengéit, a puskacsöveket, csatabárdokat és dárdavasakat, az arabok készítményeit sikeresen utánzó pompás damaszkinmunka födte, gyakran — különösen tőröknél — arany betétekkel is; a kard- és tőrmarkolatokat s a muskétákat ezenfölül még elefántcsonttal vagy gyöngyházzal is diszítették. Méltán nevezték el «a kardok királyának» azt a remek művű kardot, mely a Borgia Caesar tulajdona volt, s melynek most pengéjét Rómában, hüvelyét pedig Londonban őrzik (302. kép); a kard készítőjének személyére nézve eltérők a vélemények. A kardok módjára az étkezéshez használt kések is a XVI. században rendkívüli

* Cizellálás alatt itt és a továbbiakban az a csiszoló- és vésőmunka értendő, mellyel a különböző részekből vagy anyagokból öntött vagy vert fémművek felülete az utolsó kidolgozást és kisimítást kapja.

fényűzés tárgyaivá lettek (304. kép): a forma elegánciája mellett a damaszkinozott penge s színes kövekkel, niellóval* vagy zománccal kirakott, gyakran vésett címerrel ékesített fogantyú is szokásban volt.

Az ***ötvösség*** volt végül az a művészi ipar, mely termékeinek fokozódó elterjedésével az olasz Cinquecentóban oly fontosságra emelkedett, aminőt sem azelőtt, sem azután el nem érhetett; valódi középpontjává lett az egész művészi iparnak s még mindig elismert édes testvére a tiszta képzőművészeteknek. Ez annak is tulajdonítható, hogy a legmagasabb tökély fokára akkor hágott, amikor a művészetek hanyatlása már megkezdődött, s hogy míg a legfontosabb művészi közép-



305. kép. Benvenuto Cellini ezüst sótartója. (Bécs, Hofmuseum.)

pontokon, különösen Firenzében már a mult hagyományai, a köréből kikerült művészek híre nagy tekintélyt kölcsönöztek neki, e tekintélyt a közfelfogásban megerősítette az ötvösség anyagának nemes és értékes volta, kezelésének tisztasága, munkakörének változatossága s az ötvösöknek a legelőkelőbb és leggazdagabb osztályokkal való sűrű érintkezése.

A Cinquecento ötvöséről már el lehet mondani, hogy az «építész, mikor rekeszeit, szekrénykéit, ereklyetartóit, billikomait szerkeszti, szobrász, mikor azoknak kimélyített vagy domború alakokban plasztikai díszt ad, és festő, mikor azoknak zománc és ékkövek segítségével színhatást is kölcsönöz». (Eug.

* Niello: arany és ezüst művekben bevésett rajznak sötét, zománcszerű anyaggal való kitöltése által előállított ékítmény.

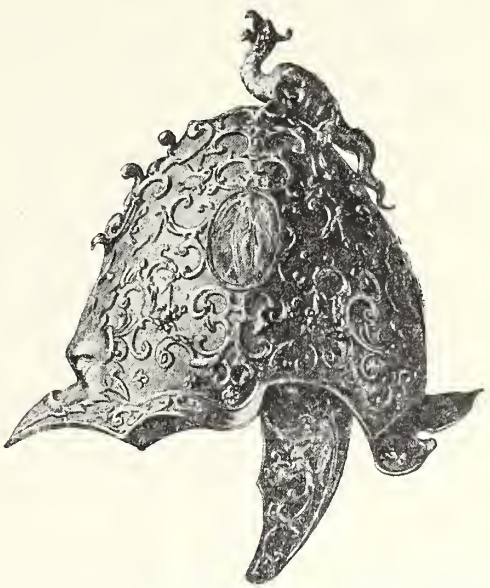
Plon.) A kor fényűzésének már régóta becézett gyermeke lévén az ötvösség, nem csoda, hogy még kisebb fajta műveihez, az ékkő-foglalásokhoz és ékszerkészítéshez is oly művészek, mint Michel-Angelo, Giulio Romano, Francesco Penni, Ambrogio Foppa szolgáltattak koronkint mintákat a főleg Firenzében, Milanóban, Nápolyban és Velencében összpontosuló főműhelyek számára. De a kor a pipere körét messze túlhaladó föladatokat is juttatott az ötvösségnek. A pápától adományozott arany rózsák, a díszkardok és nyakláncok, a különböző fejedelmi ajándékok, városok és testületek adományai mindmegannyi próbái voltak a remeklő aranyművességnek; ehhez járult a dús asztali készlet, mely gyakran tömör aranyból való tálakat, kannákat, karos gyertyatartókat, tányérokat foglalt magában. Míg a középkorban főkép kupákkal és serlegekkel foglalkozott az ötvösség, a renaissanceban már egyéb asztaldíszek is, különösen pompás sótartók jönnek divatba; míg előbb az egyházi céllal egyházias jelleg is volt uralkodó az ötvösműveknél, most a világi fényűzés keríti azokat hatalmába s ezzel a szerkesztés és díszítés is világias, gyakran — az antik utánzása révén — pogányos jelleget vesz föl.

Az ötvösségnek erős lendületet adott végül az újkor elején a bronz fokozódó használata, amely a kevésbé vagyonosokra nézve is lehetővé tette, hogy a mindennapi használat tárgyainak nagy részét: mindenféle edényeket, szekrénykéket, tentatartókat, mécseseket és gyertyatartókat, csöngettyűket, könyvkapcsokat és bekötő-táblákat művészi kivitelű ötvösművek formájában szerezzenek be, míg ugyanazokat a gazdagabbak számára aranyban vagy ezüstben állították elő.

A díszül szolgáló ötvösművek szerkesztésénél a kiindulás rendesen valami nemesebb kőből történt, — főkép achát, jaspis, lapis-lazuli, de gyakran vésett kristály is szolgált ily célra — amelyet aztán szép formában edénnyé vagy egyébbé alakítva aranyba vagy ezüstbe foglaltak. Ez a foglalás viszont szintén dús kiképzést és díszt kapott; egyes részeit ábrándos alakú álarcokká, nimfákká, sárkányokká, állatokká vagy arabeszkekké formálta az ötvös s díszül reliefbe foglalt drágaköveket vagy — a mindinkább eltünő niello helyett — lapos zománcot rakott rá. Sohasem érték be a főanyag és az ékítmények értékes voltával; mindig ugyanoly súlyt helyeztek a forma, a szerkesztés szépségére, melyet ez időben különös előnyösen jellemeznek a főalak és a részletek színei és formái között megőrzött összhang, s a régibb kor eltünő építészeti motivumait felváltó hajlékonyabb, alkalmazkodóbb, a méreteknek és rendeltetésnek jobban megfelelő, bár még kissé szobrászias alakzatok. Drágakövekül rendesen csak négy ásványt alkalmaztak, amelyeknek négyes száma megfelelt az akkor ismert elemeknek: a rubin a tűznek, a smaragd a földnek, a zafir a víznek s a gyémánt a levegőnek.

Az ötvösipar két nagy központja ebben az időben a szárazföldi Olaszországban Milano és Firenze volt; mindkét helyen különböző irányzat mutatkozott az ötvösművek ornamentikájának kezelésében, különösen a növényszerű motivumok alakjában és ezeknek s a figurális elemeknek egymáshoz való arányában. Amott Caradosso uralkodott majdnem korlátlanul, később az arezzói

Leone Leoni is odakerült; emitt a legünnepeltebb mester Benvenuto Cellini volt, kinek, épen vezérszerepe miatt ma sokkal több Cinquecento-ötvösművet tulajdonítanak, mint amennyi kezéből tényleg kikerülhetett; kétségtelenül az ő műve a bécsi udvari múzeum híres sótartója (305. kép), mely I. Ferenc francia király számára készült s IX. Károly ajándékaképen került a Habsburgok birtokába, az ambrasi gyüjteménybe. A tenger és föld egyesülését ábrázolja egy férfi- s egy nőalakban, s a művész emlékiratai tanuskodnak róla, hogy ő maga nagyra tartotta e munkáját. A Caradosso és Cellini iskoláinak termékeny versengése az olasz ötvösséget hangadóvá tette egész Európában.



306. kép. Díszsisak Benvenuto Cellini korából.

A Cinquecento övtösségének jelentőségét a művészettörténet szempontjából még fokozza az a szerencsés véletlen, hogy épen ennek a művészi iparnak legnagyobb mestere, a sokszor említett Benvenuto Cellini volt az, ki élemedett korában rászánta magát változatos életfolyásának hű és részletes leírására. Ez a vállalkozás nemcsak az olasz renaissance irodalmát gazdagította egy rendkívüli becsű, azóta majdnem az összes európai nyelvekre lefordított művel, nemcsak a szerző legsajátabb mesterségének: az ötvösségnek, valamint az érczöntésnek és szobrászatnak akkori viszonyaiba nyitott mély betekintést az utókornak, hanem a szerző tipikus egyéniségéről, kora fejedelmeiről, pápáiról, művészeiről, mind hazájának, mind Franciaországnak akkori műveltségi állapotairól is oly életteljes képet alkotott, amely száz meg száz történelmi okmánnyal felér.

Ha nem is vagyunk hajlandók Goethével «százada, sőt talán az egész emberiség képviselőjét» ünnepelni Benvenuto Celliniben, el kell ismernünk, hogy az ő életrajza, minden nagyzása, dicsekvése, gyakran talán öntudatlan valótlanságai mellett mégis alapjában véve őszinte vallomása egy igazi renaissance-embernek, minden fényes tulajdonaival és sötét hibáival, csodásan sokoldalú tehetségeivel és tetterejével s hihetetlen erkölcsi cinizmusával, hű tükre a «feslett, leigázott, romlott, de mégis fényes Olaszországnak», (Symonds) s mindenekfölött világot vet arra a bűvös kölcsönhatásra is, mely ama kor s művészete között fennállott s amelynek ismerete nélkül ezt a művészetet sohasem volnánk képesek teljesen megérteni.

Berzeviczy Albert.

VIII. VELENCE FESTÉSZETE, SZOBRÁSZATA ÉS IPARMŰVÉSZETE.

Sajátságos földrajzi helyzetének megfelelően Velence, ez a szigeteken, a tenger fövényébe vert cölöpökön épült, páratlanf ekvésű város, Itália történetében politikai, társadalmi és művészeti tekintetben egyaránt sajátos szerepet töltött be. Lakossága, kizárólag a tengerre utalva, korán ébredt annak tudatára, hogy a kereskedelemben keresse hivatását. Kenyerét, vagyonát ezer küzdelem és kockázat közepette szerezve, nem csoda, hogy politikai ideálja is anyagi boldogulásának és jólétének zavartalan biztosítása volt. Az állam kormányzását átengedte azoknak, akik erre lakosai sorában vagyoni állapotuknál s előkelőségüknek megfelelő magasabb rendű neveltetésüknél fogva a legalkalmasabbak voltak és akik tisztában lévén hazájuk sajátos helyzetével és történelmi hivatásával, maguk ügyeltek a legjobban arra, nehogy akár egyesek, akár a műveletlen tömegek kezükbe ragadják a hatalmat, a zsarnokság igájába hajtsák a lakosságot és megfosszák ezt a szabadságtól, mely világkereskedelmüknek s ezzel az állam anyagi jólétének és politikai hatalmának éltető eleme volt.

Velence arisztokratikus jellegű köztársasága évszázadokon keresztül állotta a tűzpróbát. Körülötte rendre buktak meg Itália apróbb-nagyobb zsarnokai, többékevésbbé demokratikus köztársaságai. Velence szigetvilágának békéjét nem zavarta meg belső forradalom, falai a köztársaság bukásáig nem láttak ellenséget. A háborúk, amelyeket a függetlenségét biztosító hatalom gyarapításáért, majd pedig ennek megvédéseért folytatott, mind távoli viharok voltak, amelyek nem akasztották meg a szigetváros lassú, de egyre intenzivebb kulturális fejlődését. Amire pedig Velence az idők fordultával megszünt a kelet és nyugat kereskedelmének kizárólagos közvetítője lenni és ezzel kapcsolatban hatalma is hanyatlásnak indult, idegenben szerzett kincsek alapjára épített anyagi jólétének, az ennek közepette megszokott fényűzésnek itt még sokáig nem szakadt vége s a város a művészet oly hosszú és pompás virágzásának válik színhelyévé, mint aminővel a renaissance folyamán Itália többi művészeti főhelyei közül egy sem dicsekedhetett.

Velence művészetének fejlődése a szigetváros sajátos viszonyainak megfelelően elütött a szárazföldi Itália képzőművészetétől. Hely szűkében összezsúfolt épületein ezek mesterei a monumentális hatás hiányát csillogó díszítéssel pótolták, amelynek pompáját a velenceiek a kelettel folytatott sűrű érintkezésük közben, a középkorban főleg Bizánctól lesték el. Első sorban reális érdekekért hevülve, a szigetváros lakossága még azután is sokáig beérte a körülötte ragyogó keleties pompával, amikor Itália egyéb művészeti főhelyein a mesterek minden téren új koncepciókra és nagyobb szellemi mélységre töre-

kedtek. A renaissance ilyformán szobrászatukban és festészetükben is csak később érvényesül és jóval lassabban fejlődik. Szobrászatuk a dekorativ hatásnál többet a Cinquecento korában sem igen ér el. Festőik a csillogó színpompa közepette, mely őket a lagunák párás levegőjétől megtört napfényben, az utcán, a templomokban, középületekben és a kelet tarka szőnyegeivel diszített magánlakásokban egyaránt környékezte, első sorban a képírás festői eszközeinek tökéletesítésére törekedtek. A firenzei iskolával szemben, amely a valóság utánzásának főeszközét a rajzban kereste, a velenceiek a színezést karolták föl s

307. kép. Bartolommeo Vivarini: Madonna szentekkel. (Velence, Accademia.)

képeiken nemcsak a valószerű hatás fokozását keresték ezzel, de a valóság utánzásának és a jellemzésnek elsőrangú tényezőjévé is fejlesztették. Minthogy a színezés élénkebb kifejezésű, jellemzetesebb és drámaibb tárgyak ábrázolására kevésbbé alkalmas a rajznál, a velencei mesterek munkáik művészi tartalmában mélyebb felfogást csak ritkán tudtak érvényesíteni. Ennek hiányát azonban még kevésbbé híres mestereik festményeinek nézésénél is alig nélkülözzük, mert ragyogó színezésük a poézisnek magában véve is bűbájos hatású zománcával ruházza föl alkotásaikat. A festészetben mindenkor a színezés problémáinak megoldása járt a legtöbb nehézséggel. S talán ez volt egyik főoka annak is, hogy a mesterek sorában, akik Velencében minden erejüket ennek szentelve, a színezést fölül-

mulhatatlan tökéletességre emelték, egy sincs, aki sokoldalúság vagy szellemi mélység tekintetében a Cinquecento többi nagy alakjával: Lionardóval, Ráfaellel vagy Michel-Angelóval versenyezhetne. De ha ilyformán, mint művészek, ezekkel szemben a legkiválóbb velenceiek is hátramaradnak, mint festők mindmáig felülmulhatatlanok. S a színezésben nyilvánuló, mindenki számára könnyen hozzáférhető, közvetetlen hatású költészetnél fogva a velencei képírásnak még másodrendű mesterei is annyi gyönyörűséget nyujtanak, hogy iskolájuk festői fölfogása

308. kép. Alvise Vivarini: Madonna szentekel. (Velence, Accademia.)

művészi értékével Itália egyéb festészeti iskoláival nemcsak vetekedik, de ezek legtöbbjét fölül is mulja.

A fejlődés, amelynek folyamán a velencei festészet a virágzása korában elért jelentőségéhez jutott, vajmi lassú volt. Itália szárazföldjén már mintegy száz év mult el, hogy a képírás kibontakozott a bizánci művészet békóiból, amikor Velencében még mindig ennek alkotásai voltak a festőknek szinte kizárólagos mintaképei. Firenzében Massaccio alkotásain már szinte teljes diadalra jutottak az új művészet elvei, amikor itt az 1400—1439 között tevékeny Jacobello del Fiore merev mozdulatlanságban ábrázolt vallásos képein a bizánci mozaikképek csillogó pompájával a csúcsíveskori művészetnek már szintén idejét multa

modoros ideálizmusát egyesíti. S amikor a velencei Signoria a doge-palota nagy termét a köztársaság dicső eseményeit megörökítő mozgalmas festményekkel akarja diszíttetni, idegenből kénytelen mestereket hozatni.

Az umbriai GENTILE DA FABRIANO 1408—1414 között és a veronai ANTONIO PISANO 1430 körül dolgozik itt. A két mester hatása alatt kezd új életre ébredni a velenceiek művészete is. Mindenekelőtt a Vivariniak muranói iskolája igyekszik versenyre kelni az idegen mesterekkel. ANTONIO VIVARINI 1430 után alapítja az iskolát s ő maga GIOVANNI D'ALEMAGNA nevű társával együtt csúcsíves ízlésű keretbe foglalt, gazdagon aranyozott és kidomborodó ékítményekkel diszített oltárképeket fest, amelyek alakjain már kerekdedebb formákat, frissebb testszínt s szelídebb arckifejezést látunk. Alakjai mozdulatlanságával és árnyalás nélkül szűkölködő színezésével ez a két mester azonban mégis csak az átmenetet képviseli a renaissanceba. Így a velencei Accademiában látható közös festményén 1446-ból, amely a Madonnát ábrázolja négy egyházatyával.

309. kép. CARLO CRIVELLI: Trónoló Madonna. (Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

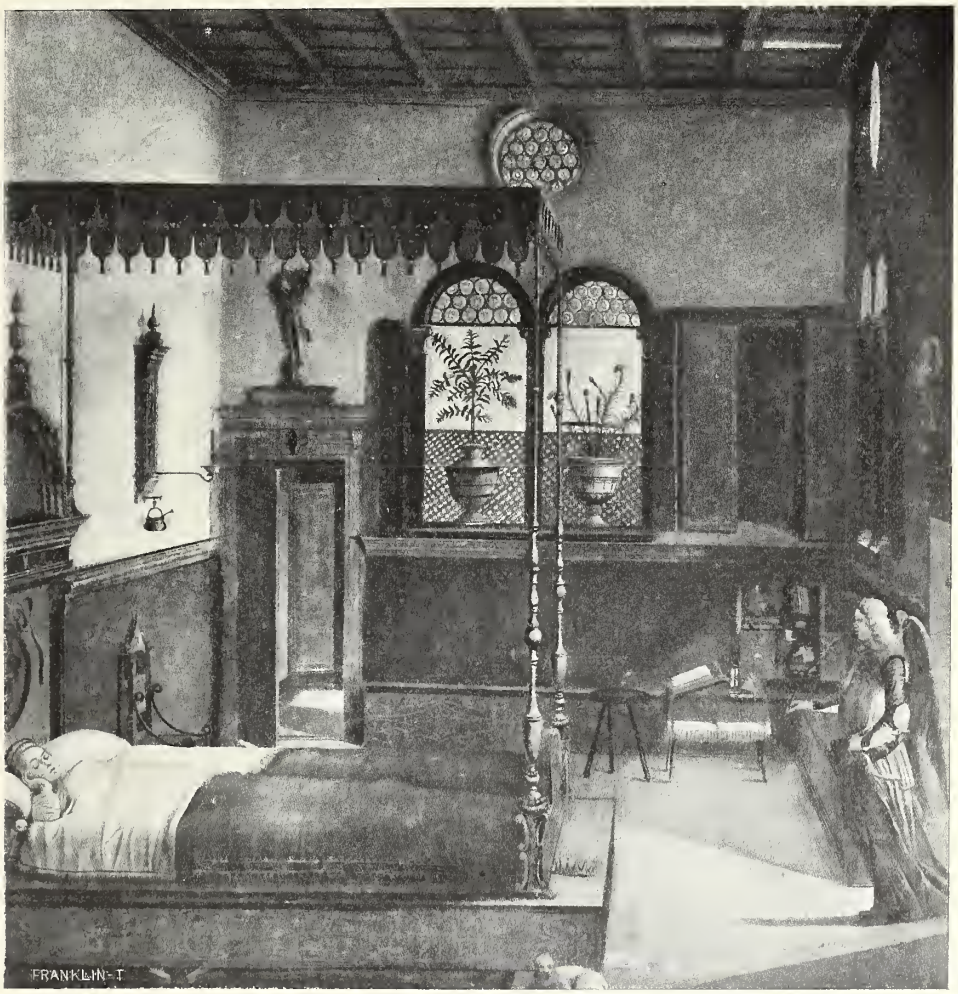
1450-től fogva Antonio öccsével, BARTOLOMMEO VIVARINIval, együtt dolgozik s a muranói iskola alkotásai, bár az alakok csoportosításában még most is középkori hagyományok érvényesülnek, a testi valószerűség szempontjából véve fejlettebbek. 1464-ben Bartolommeo, a kompozicióban iskolája hagyományaihoz ragaszkodva, önállóan kezd dolgozni. Csúcsíves tagozású anconája: a Madonnát és négy szentet ábrázoló, közös keretbe foglalt oltártáblája a velencei Accademiában alakjai plasztikus

hatásával a padovai iskola befolyására utal, mely későbbi képein nagyobb elevenséggel és emelkedettebb felfogással párosul. (307. kép.) A muranói iskola fejlődését ALVISE VIVARINI tetőzi be, aki 1461—1531 között tevékeny. Ennek kompozicióí már egységesek, egymással szorosabb összefüggésben álló alakjainak kifejezése is változatos és tartalmas. (308. kép.) Alvise már az olajfestésben is teljes jártasságot tanúsít s képeinek értékét csakhamar a ragyogó színezés is emeli, így berlini és bécsi Madonnáján. Művein azonban nyilvánvaló GIOVANNI BELLINI, a velencei festészet virágzása voltaképeni megindítójának és atyamesterének hatása. Alvise Vivarini ilyformán távolról sem volt úttörő. Érdeme csupán az, hogy haladva korával, iskolája modorosságából teljesen kibontakozott, holott ennek tagjai közül egyikmásik még akkor is szívósan ragaszkodott a bizánci hagyományok csillogó külsőségeihez. Így CARLO CRIVELLI (1468—1493 között), akinek a budapesti Szépművészeti Múzeumban is van egy jellegzetes festménye (309. kép) s aki Squarcione, Mantegna és Giovanni Bellini hellyel-közzel érezhető hatásának, valamint olajtechnikájának ellenére, mindig merev, szoborszerű mozdulatlanságban, szigorú felfogással ábrázolt alakokat fest, amelyekkel sajátságos ellentétben áll színezésének ragyogó pompája és elvitázhatatlan derűje, valamint az egyes részletekben érvényesülő naiv természetesség. Ez utóbbinál fogva napjainkig Crivelli főleg Angliában nem kevésbbé megbecsült mester, mint képei keleti pompájáért életében különösen a pápai Márkákban s az Adria-tengerparti városokban volt, amelyek Bariig szinte mind működésének jelentős színhelyei voltak.

310. kép. ANTONELLO DA MESSINA: Férfi-arckép. (Berlin.)

Az olajfestés technikáját Velencében ANTONELLO DA MESSINA honosította meg. 1430 körül született s atyja messinai szobrászműhelyéből Nápolyba került, ahol akkor flamand hatás alatt dolgozó festők működtek. 1456-ban visszatér szülőföldjére. Tizennyolc év múlva Velencébe költözik. Antonello 1474—1476

között időzött a szigetvárosban, amelynek festőivel a velencei képírásban korszakalkotóvá lett olajfestést ismerteti meg, cserébe viszont addig flandriai hatásra valló modorát, kitűnő arcképein és vallásos festményein, — mint aminők berlini férfiképmása (310. kép) és drezdai Szent Sebestyénje, — egyaránt a Mantegna- és Bellini-iskola modorával cseréli föl.



311. kép. Carpaccio: Szt. Orsolya álma. (Velence. Accademia.)

Jacopo Bellini (1400—1471) volt ennek az iskolának az alapítója, aki Velencében és Firenzében mint Gentile da Fabriano tanítványa és segédje dolgozott s 1430-tól kezdve Velencében, 1450 körül ismét Padovában talál munkát, mely utóbbi helyen leányát Mantegna veszi el feleségül. A velencei festészet sajátos virágzásának csírái az ő működésében rejlenek, amellyel az umbriai, firenzei és padovai iskolák irányát sok önállósággal összeolvasztotta. Festménye

alig maradt ránk. Két Madonna-képe a loverei képtárban és a firenzei Uffiziben SQUARCIONE hatására vall. A párizsi Louvreba és a londoni British Museumba került vázlatkönyveinek bizonysága szerint azonban igen sokoldalú és lelemények mester volt, aki éles szemmel figyelte meg a természetet, a körülötte lüktető életet s a velencei festészetben idővel hagyományossá vált kompoziciók közül nem egynek eredeti szerzője volt.

313. kép. GIOVANNI BELLINI: Loredano doge arcképe. (London, National-Gallery.)

Jacopo Bellini fiai: Gentile és Giovanni Padovában sógoruk, Mantegna, irányát követték; csak amire Velencébe visszatérnek, válik színezésük a lagunák sajátos világának hatása alatt lágyabbá, melegebbé.

GENTILE BELLINI (1427—1507) korának jeles arcképfestője volt. A budapesti Szépművészeti Múzeumban Cornaro Katalin képmása ilynemű munkáinak egyik kiváló példája. Velence történetéből merített legendás eseményeket is megörökített. A szent kereszt ereklyéjének csodáját ábrázoló képein a velencei Acca-

312. kép. Giovanni Bellini: Santa Conversazione. (Velence, Accademia).

demiában a lagunák városának életét tükröztette vissza egész közvetetlenséggel, friss felfogással, kitünően jellemzett alakokkal, derűs színezéssel, mély építészeti hátterű sceneriákkal. Legendás képeinek irányát Vittore Carpaccio (1478—1525) követte és fejlesztette tovább, aki állítólag isztriai születésű volt s akinek a San Giorgio degli Schiavoni falait diszítő képei s Szent Orsolya legendáját ábrázoló festménysorozata a velencei Accademiában (311. kép) szintén a való életet tükrözteti vissza elbájolóan naiv közvetetlenséggel, pompás, helylyel-közzel magyaros típusú alakokkal, mozgalmas és beszédes kompoziciókban.

314. kép. Marco Basaiti: Krisztus az olajfák hegyén. (Velence, Accademia.)

Mint Velencében dolgozó kortársai mind, Carpaccio is csakhamar Giovanni Bellini hatása alá került. Bemutatás a templomban című műve a velencei Accademiában szintén erről tanuskodik. A kép alján zenélő angyalok közül a középső egyik legkedvesebb példája azoknak a bájos gyermekalakoknak, amelyek a velencei Santa Conversazionékat ábrázoló képeken Giovanni Bellini példájára lesznek általánosak.

Giovanni Bellini (1428—1516) Velence XV. századbeli festészetének legkiválóbb mestere, Cinquecento-korabeli virágzásának úttörője, Padovában, némelyek szerint Velencében született. Ifjúságát mindenesetre Padovában atyja, majd sógora, Mantegna, mellett töltötte el, akinek hatása egész sor Krisztus siratását ábrázoló festményén érvé-

nyesül. Ezeken, mint a milanói Brerában vagy a velencei Museo civicóban levő Pietà-képeken, alakjainak arca még merev és fanyar kifejezésű; festői felfogása azonban a kompozicióban és színezésben már itt is érvényesül. Fejlődését a velencei Accademiában őrzött Madonna-képein lehet legjobban tanulmányozni. Virágzását 1480-tól festett nagy oltárképei mutatják.

Madonnákat és Santa Conversazionékat ábrázoló munkáin az apja vázlatain is előforduló kompoziciókat megtartva, a velencei iskolát jellemző színezés alapelvein kívül a Madonna tipusát is ő szabja meg. Giovanni Bellini az első a velenceiek sorában, aki az olajtechnika elsajátítása után kompozicióit már nem színezi, de színes megjelenésében fogja föl a természetet s varázsolja egymásba olvadó árnyalataival vásznaira, akár embereket, akár tájképeket fest. Alakjai hús és vérből valók, felfogásuknál s színezésük varázsánál fogva mégis ideális hatást tesznek. Madonnái pompás megjelenésű velencei asszonyok, akik viruló szépségben, méltóságteljes tartással, ünnepélyesen tekintenek alá. A Santa Conversazionékat ábrázoló festményeken a szűz anyát kétfelől szentek környékezik, szintén tele méltósággal s a hódolat szelíd kifejezésével arcukon és tartásukban; soraikban néha az egyik-másik szenttől pártfogolt doge vagy más egykorú személy képében a festmény megrendelője is látható, mint Bellininek a muranói Szent Péter vértanú-templomában levő oltárképén. Giovanni Bellini első nagyszabású oltárképe 1480-ból a velencei Accademiában, díszes trónuson ábrázolja a Madonnát, szertartásosan fölemelt balkézzel, jobb térdén a gyermek Jézussal, lábainál három bő ruhás zenélő angyallal s kétfelől három-három szenttel, közöttük Jób és Szent Sebestyén kitünően megfestett ruhátlan alakjával (312. kép a XXVI. táblán). Hasonló a kompoziciója a velencei Frari-templomban levő Santa Conversazionénak; ezen azonban Bellini a régi anconák mintájára külön keretbe foglalta a Madonna felé forduló két-két szentet.

1505-ben 77 éves korában éri el Bellini fejlődése tetőpontját a S. Zaccaria-templomban levő festményén, mely pompás renaissance-csarnokban ábrázolja a trónusán ülő Madonnát, csodás lágysággal aláomló ruhában s az eddiginél is melegebb, összeolvadóbb színezéssel. A körülötte álló négy szent elmélyedő kifejezése is tele van bensőséggel s az alakok körvonalai lágyan olvadnak össze a kompozición végigömlő pompás levegővel. Giovanni Bellini, akinek mint arcképfestőnek kiválóságát Loredano doge Londonba került képmása hirdeti (313. kép) s akinek művein a tájkép sem bír már többé háttéri jelleggel, működése utolsó tizedében mindinkább az ő hírét is túlszárnyaló tanítványai, főleg Giorgione hatása alá kerül. Már S. Zaccariabeli képe is tanuskodik erről, még inkább azon allegorikus tárgyú, ragyogó színezésű apró képeinek egy része, amelyek egykor Vincenzo Catena festő restellóját, tükrös fogasát díszítették s amelyekből öt a velencei Accademiában látható. Mindazonáltal hosszú s ha nem is széleskörű, bámulatra méltóan termékeny és mindvégig a korral haladó friss tevékenysége folyamán tanítványaira s az ezeknél idősebb kortársaira gyakorolt hatásánál fogva Giovanni Bellinit bízvást a velencei renaissance-kori festészet atyamesterének tarthatjuk.

A más iskolákból kikerült kiválóbb festők közül hatása alatt dolgoztak

Marco Basaiti (1470—1527 körül) és Cima da Conegliano (1459—1517). Az előbbi Alvise Vivarini tanítványa volt s legkiválóbb alkotásai a velencei Accademiában Zebedeus fiainak hivatását és Krisztust az olajfák hegyén ábrázolják, mély tájképi háttérrel és laza kompoziciójú alakjaikban sok érzéssel. (314. kép.) A még finomabb érzésű s valamivel önállóbb Cima, a vicenzai Bartolommeo Montagna tanítványa, aki 1493-ban a coneglianói dóm számára festett oltár-

315 kép. Cima da Conegliano: Tóbiás fia és az angyal. (Velence, Accademia.)

képén mutatja először Bellini hatását s már-már egészen önálló jelentőségű tájképek ölén, laza kompozicióban nyugodt tartású alakjaival főleg a velencei Accademiába került képeivel válik ki. Ezek a Bellini mintájára csoportosított Santa Conversazione, a Tóbiást az angyallal (315. kép) és a hitetlen Tamást ábrázoló festményei.

Giovanni Bellini későbbi követői közül említésre méltók a trevisói Vicenzo Catena (megh. 1531), a bergamói származású Andrea Previtali (1480—1528) és Girolamo da Santa Croce (megh. 1556), akik a Szépművészeti Múzeumunkban is képviselve vannak egy-két munkájukkal.

A ragyogó színezés a velencei mestereknek már a Quattrocento korában is kiváló jellemvonása; ám az ezzel párosuló igazi festői fölfogás még Giovanni Bellini alkotásain sem érvényesül teljesen, akinek működése pedig 1516-ban

316. kép. Giorgione: Madonna. (Castelfranco.)

bekövetkezett haláláig messze belenyúlt a Cinquecento korába. Nagyszámú tanítványainak ifjabb nemzedékéből kerültek ki a velencei képírás XVI. századbeli virágzásnak megindítói, akik az agg mester ragyogó színezésébe lelket leheltek s akiknek keze alatt a színek a fénnyel együtt a rajzot szinte teljesen elnyelik

és öntudatosan bűbájos harmóniába olvasztva, a képeknek keresetlenül egyszerű tárgyait s az életből ellesett alakjait ideális bájjal hatják át. Giovanni Bellini tanítványai közűl a velencei Cinquecento első képviselője Giorgione, legkiválóbb mestere Tizian volt.

Giorgio da Castelfranco, kit kortársai lelke nagyságánál és daliás alakjánál fogva Giorgionénak, vagyis nagy Györgynek neveztek el, művészi egyéni-

317. kép. Giorgione családja. (Velence, Giovanelli-képtár.)

sége, születésének körülményei s alkotásainak sorsa tekintetében sok rokon vonást mutat Lionardo da Vincivel. 1448 körül Castelfrancóban született s 1510-ben október elején alig 30 éves korában a pestis ragadta el. A castelfrancói S. Liberale-templomban temették el, hol főműve a Madonna képe is ránk maradt (316. kép). Általános elrendezésében ez a kompozició még nem igen különbözik Bellini Santa Conversazionékat ábrázoló képeitől. Mária a gyermek Jézussal ölében, embernyi magas talapzaton, drága szövetekkel ékes trónusán ül; alatta a trónus mögött tovahúzódó fal előtt balfelől zászlót tartó, szakálltalan páncélos ifjú képében Szent Liberalis, jobb felől barna kámzsában Szent Ferenc áll. A két szent arca csöndes

elmélyedést tükröztet vissza; Mária szemében szelid, méla kifejezéssel tekint alá. Az alakok, de különösen a Madonna arcán kifejezett érzéssel fönséges összhangba olvad a nagy vonásaiban, egységesen s az esti fény aranyos világában a trónus mögött kétfelől elénk táruló castelfrancói jellegű táj méla hangulata. A kép színezése ragyogó, mint Bellininél; ám ezenfelül a fény és árnyék mesteri elosztása kölcsönöz a festménynek csodás elevenséget és fokozottabb művészi tartalmat. A mellékalakok sejtelmes sfumatóban a fal vetett árnyékával olvadnak össze, amely fölfelé enyhül, úgy hogy Mária alakjára már az estifény teljes ragyogása vet tündöklő glóriát.

Giorgione túlnyomóan falképek festésével foglalkozott, amelyek Velence párás, sós levegőjében már a XVI. században igen megrongálódtak s később szinte nyom nélkül elenyésztek. A freskó terén kifejtett nagyszabású működése közepette olajfestmény eredetileg sem sok kerülhetett ki keze alól s azok hitelességét, amelyek neve alatt ránk maradtak, a modern kritika nem kisebb mértékben döntötte meg, mint azokét, amelyek hajdan európai képtárakban Lionardo nevével hivalkodtak. Castelfrancói oltárképén kívül ma osztatlanul már csak három képét tartják hitelesnek.

Az egyik a Giorgione családja című kicsiny függőkép a velencei Giovanelli-képtárban (317. kép). Ennek tartalmát régtől fogva a legkülönbözőbb módon magyarázták, míglen Wickhoff rá nem jött arra, hogy Statius Thebais című költeménye nyomán Adrastost ábrázolja, amint az idegenben dajkának szegődött Hypsipylére bukkan. Hogy csakugyan az-e a kép tárgya, ez mai szemmel nézve talán teljesen közömbös. A festői elrendezésű alakok, keresetlen természetes tartásukkal, szépségükkel s az arcukon visszatükröződő méla kedvvel, amellyel a borongós táj, távoli viharfelhőivel, oly költői összhangba olvad, önmagukban véve is teljesen lebilincselnek. Modern szóval talán alakos hangulatképnek nevezhetnők legtalálóbban a Giorgione családja című festményt s nem novellaképnek, mint a német műtörténetírók; mert hiszen ha van is novellisztikus éle, a kép tárgya, librettója itt épp oly alárendelt jelentőségű, mint volt Páris megtalálását ábrázoló s szintén fiatalkori képén vagy a bécsi műtörténelmi múzeum három filozofusán. Páris megtalálását, amely kompozíciójával és tájképi hátterével a Giorgione családja című képhez hasonló volt, csak T. van Kessel XVII. századbeli metszetéből ismerjük. Egykorú másolatának töredéke, amely a két pásztort ábrázolja, a budapesti Szépművészeti Múzeumban látható. A bécsi kép tárgya újabb felfogás szerint Vergilius nyomán Aeneas látogatását ábrázolja Evandernél; merőben festői fölfogásánál fogva azonban ezt is alig tekinthetjük egyébnek, mint pompás tájkép keretében visszatükröztetett esthangulatnak, amelynek méla kedvét a kép jobb sarkában elhelyezett különböző korú alakok kifejezése is kiemeli. Giorgionénak kétségtelenül hiteles festménye még a drezdai képtár Venusa, amelynek tájképi hátterét Tizian fejezte be. Nemesebb fölfogással, lágyabb és gyöngédebb kezeléssel, a hullámzó formáiban lüktető életnél és arca kifejezésénél fogva tartalmasabb ruhátlan női alakot ennél alig festett valaki.

Giorgione tartalmas egyénisége lehelt új tartalmat a velencei képírásnak

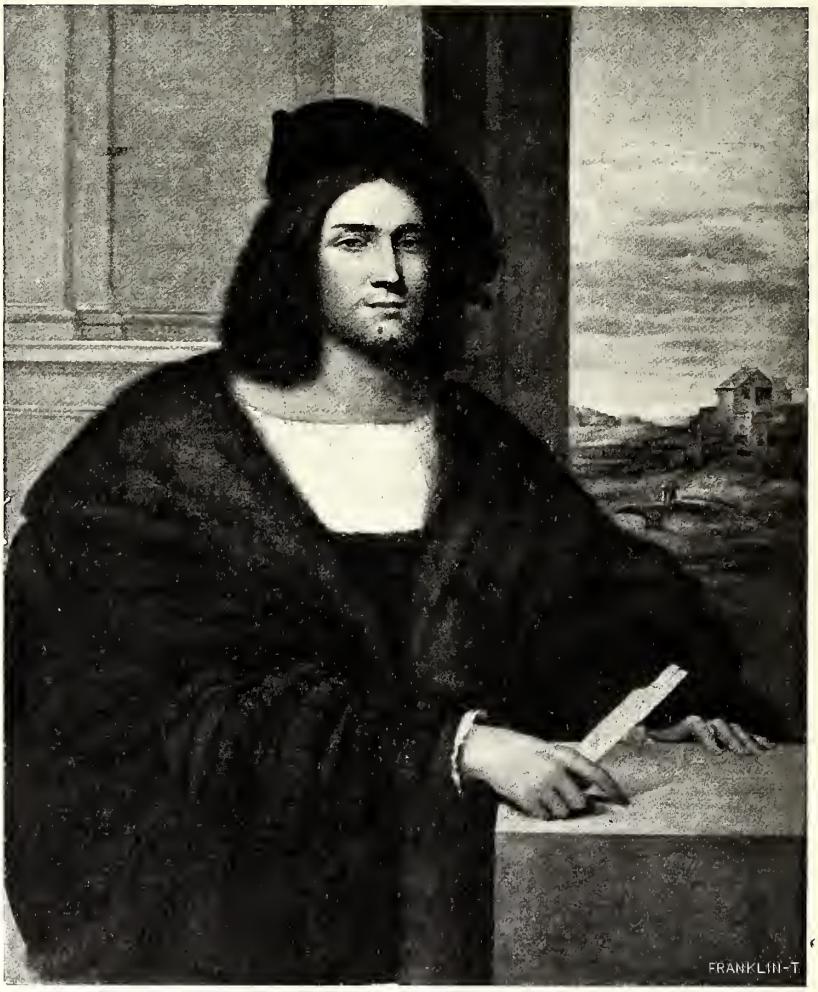
addig merőben reprezentativ jellegű arcképeibe is, amelyek a velencei társadalom előkelőségeit ábrázolták félalakban. A Giorgione nevét viselő arcképek hitelessége ugyan mindenfelé megdőlt; így a firenzei Uffiziben a máltai lovagot ábrázoló festményé s a budapesti Szépművészeti Múzeumban levő férfiarcképé is. Vitássá tették a firenzei Pitti-képtár hangversenyt ábrázoló Giorgione-képét is. Mindazonáltal ez tükrözteti vissza a legélénkebben az új fölfogást, amelyet minden bizonnyal csakis Giorgionéra vezethetünk vissza, aki arcképein sem elégedett meg többé alakjainak reprezentativ jellegű megörökítésével, de az intenzivebb jellemzésen kívül ilynemű alkotásai elevenségét és művészi tartalmát még egy-egy múló érzés vagy sejtelmes hangulat kiemelésével, a több alakot ábrázoló festményeken az életképszerű csoportosítással is igyekezett fokozni. Így tette ezt a Pitti-képtár Hangverseny című képén, amely három férfit ábrázol félalakban, sötét, közömbös színű, síma háttérrel. A zenedarabot mintha épen befejezték volna; a símaképű ifjú, tollbokrétás kalappal fején elgondolkodva néz félre; jobbfelől a tarfejű, hegedűjét leeresztve a harmonium mellett ülő férfi vállára teszi kezét, mintha az imént előadott zenedarab szépségeiről akarna vele beszélgetni; ez azonban félig hátrafordulva önfeledten tovább játszik s pompásan jellemzett, kifejező arca szinte átszellemül a hangszer zenéjének hatása alatt, mely ujjai alatt tovább szól.

Számos jel vall arra, hogy GIORGIONEt kortársai ugyancsak megbecsülték. Tizian szinte egy évszázadra terjedő tüneményes pályájával elhomályosítja ugyan hírét. Java művei, a velencei palotákat diszítő falképei is elenyésztek. Nagyságát azonban kevés ránk maradt olajfestményén kívül még ma is ékesen hirdeti az a nagy és áldásos hatás, amelyet alkotásaival kortársaira gyakorolt s amelyhez talán csak Lionardónak a lombardiai iskolában érvényesült hatása fogható. Minthogy ifjan halt meg, tulajdonképeni tanítványai nem voltak. Mindazonáltal a Cinquecento első felében alig van velencei mester, akit Giorgione hatása nem érintett volna. Még Tizian is Giorgione fölfogásától megihletve kap szárnyra; a kisebb tehetségek Giorgionéhoz símulva nem egyszer remekműveket teremtenek.

Giorgionéhoz a legközelebb állt Sebastiano Luciani (1485—1547), kit később viselt pápai pecsétőri hivatalánál fogva SEBASTIANO DEL PIOMBOnak neveztek el. Giovanni Bellini tanítványa volt, de már korán Giorgione műhelyébe került, akinek hatását a legélénkebben a velencei S. Giovanni Crisostomo-templomban levő oltárképe tükrözteti vissza, mely Aranyszájú Szent Jánost ábrázolja, három szent férfi és három nő társaságában a Santa Conversazionékra emlékeztető csoportosításban.

SEBASTIANO DEL PIOMBO 1510-ben Rómába költözik, még pedig a pápai udvarnál kegyelt Chigi bankár meghívására, akinek megbízásából a Villa Farnesinában kevésbbé sikerült falképeket is festett. Az örök városban kezdetben Ráfaelt követi, majd Michel-Angelóhoz csatlakozva az előbbivel versenyezni próbál. Ráfaellel versenyezve festi 1519-ben Giulio Medici biboros megbízásából, Michel-Angelo rajza nyomán, a Lázár föltámasztását ábrázoló nagyszabású kompozicióját, amely a londoni Nemzeti Képtárba került. A következő évben festett s Szent

Ágota vértanúságát ábrázoló képén a firenzei Pitti-képtárban, amelyen a ruhátlan nő alakja még élénken emlékeztet Giorgionéra, valamint a viterbói múzeum Krisztus siratása című festményén a kompozició kevésbbé sikerült. A kompozició különben Sebastiano del Piombónak sohasem volt erős oldala. Legkiválóbb alkotásai épp azért Rómában arcképei voltak, amelyeken sajátos, nagystílű fölfogása mellett



318. kép. Sebastiano del Piombo: Férfi-arckép. (Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

Giorgione jótékony hatása a legtovább érvényesült. A Cinquecento második tizedéből való ilynemű munkáin Ráfael hatása is szembetünő. Így a firenzei Uffizi-képtár Fornarinának elnevezett festményén, a párizsi Rothschild-gyűjtemény hegedűsén, valamint a budapesti Szépművészeti Múzeum ismeretlen férfit ábrázoló képén, mely utóbbi legsikerültebb alkotásainak egyike s tájképi hátterével Giorgionéra emlékeztet. (318. kép.)

Sebastiano del Piombónál távolról sem tartalmasabb, de azzal, hogy kevésbbé önálló, erőtlen egyéniségét Giorgione, majd pedig Tizian hatásának rendelte alá, működésében jóval egyenletesebb s kortársaira gyakorolt hatásánál fogva a velencei képírásban is nevezetesebb szerepet töltött be a bergamói Giacomo Nigretti, művészi nevén PALMA VECCHIO (1480—1528), aki 1510-ben tűnik föl Velencében. Palma kezdetben a Bellini-iskola neveltjének mutatkozik, amelynek modorát az 1502—1525 között tevékeny ANDREA PREVITALI-tól leste el, aki szintén bergamói volt. A Bellinién kívűl Giorgione hatása érvényesül a vicenzai S. Stefano-templomban levő színpompás képén, mely a Madonnát ábrázolja szép tájképi háttérrel, Szent György és Szent Lucia között, lábánál zenélő angyallal. S minden bizonnyal Giorgione is festett oly idilli felfogású vallásos, illetőleg bibliai tárgyú képeket, mint aminő a befejezetlenül maradt Santa Conversazione a velencei Accademiában, vagy a szintén széles tájkép keretében ábrázolt Szent család s Jákob és Ráchel találkozása a drezdai képtárban.

319. kép. PALMA VECCHIO: Szt. Borbála. (Velence, S. Maria Formosa.)

Palma alkotásainak mindvégig első sorban a mélységes színezés pompája kölcsönöz művészi értéket.

Fölfogása általában fölszínes. Így az első emberpárt ábrázoló braunschweigi képén, drezdai Venusán, de legjellegzetesebb alkotásain is, mint aminők félalakban ábrázolt nőalakjai, amelyekkel a velenceiek Cinquecentokorabeli, fejedelmi megjelenésű női ideálját örökítette meg. Ide tartoznak a La bella di Tiziano című női képmás a római Sciarra-képtárból, most a párizsi Rothschild-gyűjteményben; továbbá Violanta néven híressé vált festményei s a drezdai képtárnak Három testvér vagy Három grácia című képe.

A felfogás nagyszerűsége teszi különösen értékessé Palma ideális női képeinek sorában a velencei Santa Maria Formosa-templom Szent Borbálát ábrázoló

híres oltárképét. (319. kép.) A monumentális hatású festmény, Giorgione nemes felfogására emlékeztető előkelő kifejezésű szép arcával, mélységesen izzó ragyogó színezésével Palma legkiválóbb alkotásainak egyike.

320. kép. Lorenzo Lotto: Madonna szentekkel. (Bergamo.)

Szintén bergamói származású, de Velencében született s bár kevésbbé híres Palmánál, jóval nagyobb és sokoldalúbb művész volt Lorenzo Lotto (1480—1556). Berenson újabb kutatásai szerint Alvise Vivarini műhelyéből került

ki. Mint afféle nyughatatlan lélek, Lotto sokat vándorolt s ezalatt különböző mesterek befolyása alá kerül. Mint festő, valósággal Proteus-természetet mutat, anélkül azonban, hogy komoly s eredeti egyéniségét megtagadná. Már első ránk maradt festményein, mint aminő a párisi Louvre Szent Jeromosa 1500-ból, a Vivarinién kívül Bellini hatása is érvényesül. Ide tartoznak a trevisói S. Cristina-templom s a recanatii Municipio Máriát szentekkel ábrázoló festményei is 1506, illetve 1505-ből.

Kisvártatva Giorgione befolyása alá kerül. Így a firenzei Pitti-képtárban a Három életkor című festményén, amely felfogását, kompozicióját tekintve, Giorgione Uffizibeli hangversenyének valóságos pendantja. 1513-ban Bergamóba költözött s itt festette java alkotásait. Három nagy oltárkép ez a S. Bartolommeo, a S. Spirito és a S. Bernardino-templomokban. Az első ezek sorában 1516-ban készült s a Madonnát ábrázolja pompás renaissance-csarnokban, feje fölött koronát tartó, lebegő angyalokkal, a körülötte álló tíz szenttel benső összefüggésben. Az alakok arcán visszatükröződő báj s az érzések változatos skálája, a ragyogó színezés s a fény és árnyék mesteri elosztása elsőrangú remekművé avatják ezt az oltárképet. (320. kép.)

321. kép. Lorenzo Lotto: Női arckép. (Milano, Brera-képtár.)

A Cinquecento első évtizedének végén Lotto a pápai Márkákban való tartózkodása alkalmával az umbriai iskola hatásától sem maradt ment. A Jesi könyvtárában levő Krisztus sírbatétele 1512-ből Ráfael hatására vall. 1518-ban festett Madonnája a drezdai képtárban ismét mintha Lionardo hatását mutatná. Krisztus búcsúját Máriától ábrázoló műve 1521-ből, ez a kompozíciójában és felfogásában egyaránt sajátságos hatású kép, főleg festői ábrázolásának eszközei, de az alakok mozdulatai és kifejezése tekintetében is erősen emlékeztet Correggióra, akivel azonban Lottónak érintkeznie aligha volt módjában. Lotto 1526 után Velencében festett képein Tizian hatásáról tanuskodik. Így a Szent Miklós megdicsőülését ábrázoló képén 1525-ből a velencei Carmine-templomban, továbbá a SS. Giovanni e Paolo-templom oltárképén 1542-ből.

Lottonak a velencei képírásra és ebben gyökerező egyéniségére nézve egyaránt a legjellegzetesebb alkotásai azok, amelyeken egyes alakokat örökített meg a rajtuk visszatükröztetett érzésnek megfelelő s ezt kiemelő színezéssel. Ide tartoznak a berlini képtár Szent Sebestyénje és Kristófja, de főleg arcképei, amelyeken Giorgione hatása mindvégig érvényesül s amelyeknek jelentőségét többnyire rejtett

értelmű csöndéleti részletekkel igyekezik fokozni. A méla kedv, mely Giorgione alakjait jellemzi, Lotto arcképein néha a búskomorságig fokozódik. Így építészt ábrázoló festményén Berlinben, vagy a londoni Nemzeti Képtár családi csoportozatán, amely ablak mellett, asztalnál ülve, házaspárt ábrázol két játszó gyermekkel. Méla arckifejezésével Giorgionéra emlékeztet Lottónak a milanói Brerában levő festménye is, mely díszbe öltözött fiatal asszonyt ábrázol, jobbjában legyezővel, bal kezében imakönyvvel (321. kép).

Giorgione hatása Velencében még Tizian virágzása korában is föl-fölcsillan. Giorgione követői közé sorozhatjuk Bernardino Liciniot (született 1489 körül, meghalt 1556 után), aki Velencében már 1511-ben mint önálló festő működött és Giorgionéval valószínűleg szorosabb összeköttetésben állott. Erre vallanak arcképei, amelyeken kívül egyéb festményei jelentéktelenek. Főműve bátyját, Arrigo Liciniót, és ennek népes családját ábrázoló életképszerű kompozíciója a római Borghese-képtárban. A budapesti Szépművészeti Múzeumban egy kései korából való női arcképpel szerepel. Azelőtt Palma tanítványának tartották, de ennél korábban tűnik föl Velencében s szinte merőben Giorgione utánzója Giovanni Busi, művészi nevén Cariani (1480—1540), akinek legtöbb képe Bergamóban és Milanóban látható s akinek többek közt a berlini képtárban levő s asszonyt kutyával ábrázoló alakos hangulatképe is Giorgione neve alatt szerepelt. Mint Cariani, Rocco Marconi is bergamói szülőktől Velencében született. 1515—1529 között festett képei sorában a Krisztust és a házasságtörő nőt ábrázoló derűs színezésű festménye a velencei Palazzo Realéban Giorgionéra emlékeztet. A velencei Accademiában őrzött s Krisztus siratását és színváltozását ábrázoló festményei mélységesebb, teltebb színezést mutatnak.

A Velence szelíd uralma alá került szárazföldi olasz tartományok festői már a XV. században is szoros kapcsolatot tartanak fönn a szigetváros művészetével. A Cinquecento korában a festészet legkiválóbb képviselői a szárazföldről kerülnek Velencébe. Magában a Terra fermában a velencei hatás alatt álló helyi iskolák sorában a bresciai a legkiválóbb, amelynek képviselői közül a legidősebb Giovanni Girolamo Savoldo (1480—1548). Képei sejtelmes hangulatával Savoldo Giorgionéra emlékeztet, akin kívül Palma, Lotto, sőt Tizian is hatással volt rá. Savoldo legnépszerűbb műve velencei nőt kendővel fején ábrázoló festménye a berlini képtárban; legjobb vallásos kompozíciója a milanói Brera felhőkön ülő Madonnája négy szenttel, amelyhez hasonló elrendezésű, de már Tizian hatására vall a Madonnát Szent Jakabbal és Szent János evangelistával ábrázoló festménye a budapesti Szépművészeti Múzeumban, ahol a többi bresciai mester is elég gazdagon van képviselve. Girolamo Romanino (1485—1566) ezek sorában a tulajdonképeni helyi iskola alapítója, aki néha közönséges típusai s rajzbeli fogyatkozásai ellenére, nyugodalmas kompozícióinak pompás színezésével és freskók festése közben megszokott széles kezelése könnyedségével szinte mindenkor lebilincsel. Berlini művén, amely a Madonnát Szent Rókus és toulousei Szent Lajos közt ábrázolja lombos tájképi háttérrel, Giorgione hatása a kép aranyos árnyalatba olvadó színezésén és az alakok méla kifejezésén egyaránt nyilvánvaló. Ragyogó

színezésén kívül elragadó módon ünnepélyes fölfogása avatja mesterművé Romaninónak a padovai képtárban levő s a Madonnát négy szent társaságában ábrázoló

322. kép. Moretto da Brescia: Szt. Justina. (Bécs, Hofmuseum.)

festményét, amely kitünő példája a velencei iskola jótékony s középszerű tehetségekből is kiváló mestereket nevelő hatásának.

Romanino arcképek festésében is kiváló volt. Kevés számmal fönmaradt ilynemű munkáiból két kitünő példával: a művész állítólagos önarcképével s egy

előkelő, csontos arcú, elmélázó tekintetű fiatal férfit ábrázoló festménnyel a budapesti Szépművészeti Múzeum dicsekedhetik.

A bresciai festők sorában a legkiválóbb, leginkább önálló és legtartalmasabb egyéniség Alessandro Bonvicino, művészi nevén MORETTO DA BRESCIA

323. kép. MORONI: A szabó. (London, National-Gallery.)

(1498—1555). Kezdetben Romanino hatása alatt dolgozik, ám képzeletének gazdagságával, fölfogásának előkelőségével és színárnyalatainak finomságával nemcsak fölülmulja ezt, de szinezesével csakhamar hatással is lesz idősebb társára. Előkelő fölfogásának szép példája Szent Justinát térdeplő donátorral ábrázoló festménye Bécsben, amelyhez hasonló két-alakos kompozíciója Bresciában több maradt fönn (322. kép). Moretto legszebb műve a bresciai SS. Nazzaro e Celso-

templomban Mária koronázását ábrázolja; lenn négy szent tanúja az eseménynek, a vallásos hevületnek és bensőségnek szinte az elragadtatásig fokozódó kifejezésével arcán és mozdulataiban. Moretto mint arcképfestő is jeles mester volt. Ilynemű munkáit a fölfogás előkelőségén s a ragyogó színezésen kívül alakjai elmélyedő s talán még mindig Giorgione tristezzájára visszavezethető méla kedve jellemzi, mint fiatal előkelő férfiút ábrázoló művét a londoni Nemzeti Képtárban.

Moretto tanítványa a bergamói Giovanni Battista Moroni (1520—1577) jelentőségét első sorban arcképeinek köszönheti. Keresetlen egyszerűséggel párosuló fölülmúlhatatlan realizmus jellemzi ezeket, amellyel kapcsolatban egy-egy múló hangulat visszatükröztetése teszi kisvárosi embereket ábrázoló festményeit tartalmasabbakká. Így szabót ábrázoló festményét Londonban (323. kép), Pantera költő képmását a firenzei Uffiziben és Navaghiera bergamói podesta képét a milanói Brerában.

A velencei festészet legkiválóbb mestere Tiziano Vecelli 1477-ben az Alpok tövében, a tiroli határ mellett elterülő Pieve di Cadore nevű városkában született, s alig tíz éves korában Velencében Gentile, majd Giovanni Bellini műhelyébe került. Itt ismerkedik meg a vele csaknem egykorú Giorgionéval is, akivel Tizian alighanem korán került szorosabb összeköttetésbe. 1508-ban a Fondaco dei Tedeschi külsejének diszítésénél Tizian Giorgionénak munkatársa s mint mester önállóan jóformán csak ennek 1510-ben, a nagy pestis idején bekövetkezett korai halála után kezd érvényesülni.

Tizian nem tartozott a hirtelen fejlődő, a szívükben háborgó érzések s gondolataik kifejezésére új utakat kereső tehetségek közé. Lassan tanult s fiatal korában ép azért alighanem szívesen simult a szelídlelkű Giorgionéhoz, akitől a képírásnak a Belliniénél tökéletesebb festői eszközeit sajátította el s akinek fölfogását még az úttörő mester halála után is sokáig követte. Tiziannak fiatalkori művei felfogásukkal, színezésükkel, a fény és árnyék játékának visszatükröztetésével úgy hatnak, hogy bízvást Giorgionénak tulajdoníthatók mind, ha jelleme nem üt el oly nagy mértékben az utóbbiétól s ha egyéni sajátságait, kezdetben bátortalanúl ugyan, már korán nem kisérli meg érvényre juttatni.

Giorgione szelíd, álmodozó lélek, lírai természet, akinek egyéniségén át a valóság idilli hangulatképekké szűrődik. Tizian egyéniségében több a józanság, vásznai mindazonáltal a Giorgionétől ellesett s a fejlődése folyamán egyre tökéletesített festői eszközök révén egyre elragadóbb poézissel telnek meg. Giorgione érzékeny lelkét mintha bántaná a körülötte lüktető élet, képein külön világot teremt magának, de ennek alakjai is telvék szomorúsággal. Tizian derűs lélekkel jár-kél a világban, szemét egyaránt lebilincseli ennek minden festői mozzanata. Van érzéke a Giorgione képein megörökített szelíd harmónia iránt is, de még inkább a festői ellentétek s a festő eszközeivel kifejezhető drámaiság iránt. Már legrégibb ismert képén 1503-ból, mely Jacopo Pesarót s VI. Sándor pápát ábrázolja a trónusán ülő Szent Péter előtt, az antwerpeni képtárban, a főalak a hagyományossá vált szokástól eltérően a kép balsarkába került s Pesaro pápai legátus tagbaszakadt alakja az őt ajánló pápa előtt jobbfelől térdepel. Ugyanez a festői

324. kép. Tizian: Égi és földi szerelem.
(Róma, Borghese-képtár.)

eltolódás jellemzi az úgynevezett «cigány Madonnát» Bécsben, amelyet Tizian Giorgione castelfrancói oltárképének hatása alatt festett. Ahol, nyilván a megrendelő óhajtására, az alakok részarányos elrendezéséhez ragaszkodik, a fény és árnyék céltudatos elosztásával igyekszik a festői hatás fokozására, mint szintén Bécsben levő «cseresznyés Madonnáján», amelynek derékig ábrázolt alakjai közűl a Mária mellett jobbrabalra álló két férfi az előbbivel szemben borongó árnyékba olvad.

Giorgionénak még mindig élénken érvényesülő hatása mellett sajátos drámai érzékéről Tizian először padovai freskóin tesz jelentős bizonyságot, a Scuola del Santo három képén 1511-ből, amelyen a szentnek három csodatettét kellett megörökítenie: a csecsemő csodáját, akit Szent Antal anyja ártatlanságának tanujaként szólaltatott meg; továbbá az ifjú meggyógyulását, aki anyját bántalmazván, efölötti bánatában levágta a lábát; végül a férjétől meggyilkolt asszony föltámasztását. Ez utóbbi freskón Tizian magát a gyilkosságot ábrázolta meredek domb, sivár, agyagos martja tövében. A férj ép földretepert és kétségbeesetten védekező felesége fölé emeli tőrét. A gyilkosság színhelye fölött felhős az ég, szél szaggatja a fákat; csak jobbfelől dereng, s az itt megnyíló háttérben Szent

Antal tűnik föl két kisérőjével és ismét a gyilkos, aki eléje borúlva megbánt bűne jóvátételéért esedezik.

Amire Tizian Velencéből visszatér, Giorgione már nem él. Helyét ő tölti be s nyilván a pestis emlékére, mely az imént dühöngött, festi a Santo Spirito in Isola templom számára Szt. Márkot, Szt. Kozma, Dömjén, Rókus és Sebestyén között, mely kép ma a Santa Maria della Salute sekrestyéjében látható s amelyet újabban Giorgioneszerű jellegénél fogva Tizian korábbi művének tartanak. Hogy Tizian azonban alighanem megrendelői kívánságára, Padovából való visszatérése után is gyakran festett Giorgione szellemében, ennek több alakos hangulatképe bizonysága. Bár bibliai tárgya könnyen megérthető, ide sorozhatjuk «Noli me tangere» című képét a londoni Nemzeti Képtárban. Merőben Giorgione jellegű a három életkort ábrázoló kép a londoni Bridgewater-gyűjteményben.

325. kép. Tizian: Az adógaras. (Drezda.)

Giorgioneszerű alakos hangulatkép a római Borghese-képtár világhírű festménye: az «Égi és földi szerelem», amely újabb magyarázat szerint Venust ábrázolja, amint Medeát rábeszéli, hogy szive sugallatára hallgatva, Jasont kövesse. (324. kép.) Bármit akar is a két nő s a kút vizét megzavaró Ámor, az esti fény világában ragyogó, mély távlatú tájképbe olvadva, puszta létezésével is teljesen lebilincseli a nézőt. A kút káváján ülő gyönyörű ruhátlan alak, balvállárol leomló vörös palástjával, hullámzó formáinak hófehér ragyogásával s párja, a kissé közömbösen maga elé néző bő ruhás asszony, nem oly érzéssel teli, mint Giorgione alakjai. Az alakokban azonban több a méltóság s nagyobbszerű fölfogása és a benne érvényre juttatott ellentétnél fogva a kompozició is hatásosabb. Az Égi és földi szerelem, mely 1512—1515 között készült, a mester ifjúkori műveinek koronája, egyben működése legfényesebb korszakának kiinduló pontját is jelzi.

Tizian működésének legtermékenyebb és legszerencsésebb korszaka ekkor kezdődik. Mások, néha hozzá képest kisebb jelentőségű mesterek hatásától most sem zárkózik el teljesen. Madonnái, félalakban ábrázolt ideális női alakjai, mint aminő Flóra című festménye a firenzei Uffiziben, típusukkal nem egyszer Palmára emlékeztetnek. Lionardo hatására vall az Adógaras című képe Drezdában. (325. kép.) A festői ábrázolás eszközein való korlátlan uralmának kitűnő példája ez a kis kép, amely azonfelül eszmei tartalmával is fölülmul mindent, amit a velencei képirás eddig alkotott.

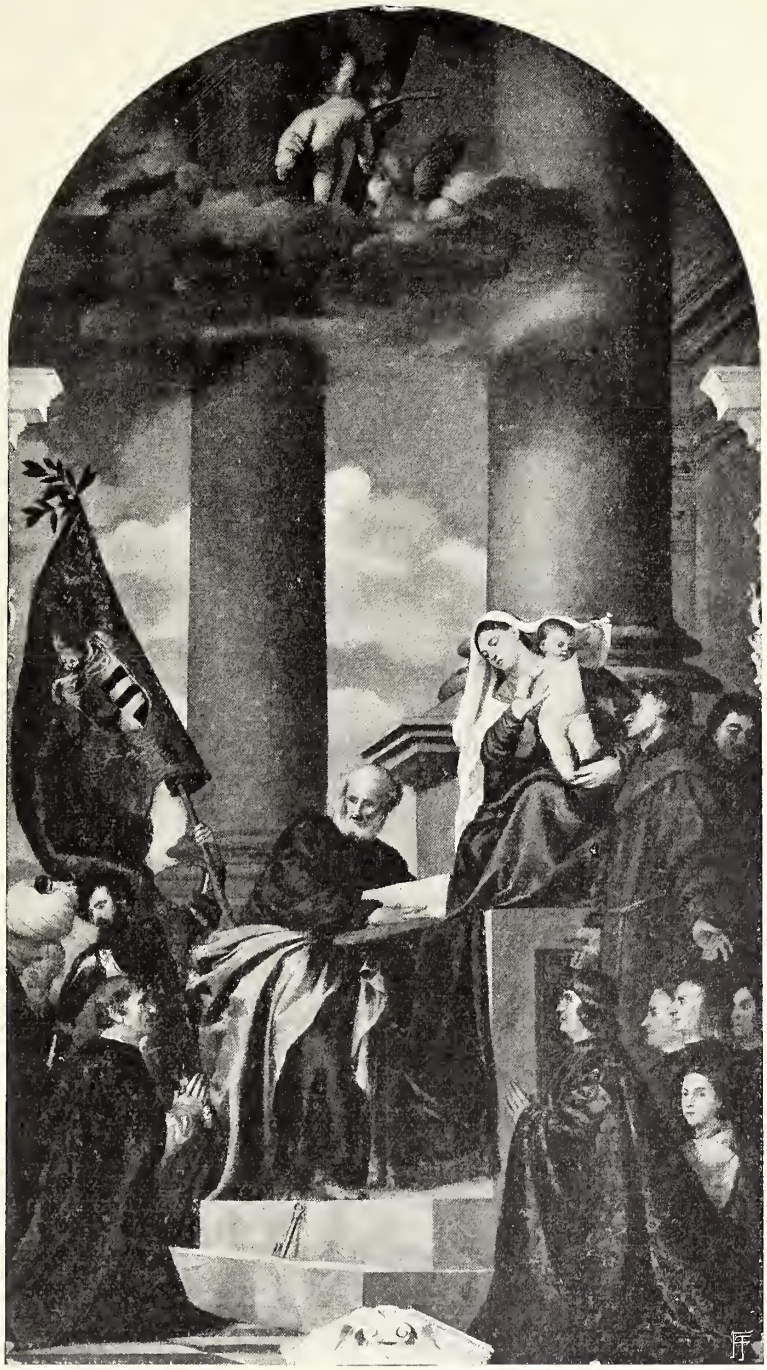
1516-ban bízzák meg a Santa Maria dei Frari szerzetesei Tiziant templomuk főoltárképének megfestésével. A negyedfél méter széles s közel hét méter magas festményt, mely Mária mennybemenetelét ábrázolja, 1518 tavaszán állították föl s ma a velencei Accademiában őrzik (326. kép a XXVII. táblán).

Csodás térhatása, amelyet a fény és árnyéknak a festmény eredeti helye megvilágításához szabott mesteri elosztása fokozott, az Accademia termében nem igen érvényesül. A természetfölötti nagyságú apostolok széles ecsettel festett céltudatosan elnagyolt alakjai is kissé bántó hatásúak itt. De ha az árnyékba boruló, háborgó csoportozatot minden ízében átható drámai hév a nagy közelségben ma megdöbbentő hatással van is a nézőre, a kép felsőrésze annál elragadóbb. A felhőkön lebegő Mária átszellemült alakja kitárt karjaival, az angyalok seregétől körülrajongva, diadalmasan tör a magasba. Legfölül az Atyaúristen hajlik alá, hogy a fölfelé szállót magához emelje. Csodálatos valószerűséggel és gyönyörű harmóniában él és mozog minden ezen a hatalmas festményen. Mária fejedelmi alakján a lebegést kifejező mozdulat s a ruha redőinek mesteri elrendezése bámulatra méltó. Vörös palástjának szárnyai, amelynek telt izzó színe a kép koloritjának uralkodó foltja, úgy lobognak, mintha a szűzet forgószélként ragadná magával a láthatatlan erő a magasba, ahova tekintete is tör s amerre az apostolok árnyékba boruló nyugtalan csoportja mered. S ez utóbbi háborgásával és Mária elragadtatásával szemben valósággal mennyei derűt áraszt szerteszét az apró angyalok raja, a gyermekes örömnek a pajkosságig csapongó legkülönfélébb fokozataival arcán és mozdulataiban.

A gyermek lelkének alig volt alaposabb ismerője és hívebb tolmácsa, mint Tizian. Már ifjúkori Madonna-képei is tanuskodnak erről. 1526-ban festett, a velencei Frari-templomban levő Pesaro-Madonnáján az anyja ölében álló gyermek Jézus önfeledt pajkossággal fordul a mélységes áhitattal reá néző Szent Ferenc felé (327. kép). A donatorok között is, lenn a kép alsó jobb sarkában van egy gyermek. «Derült, ártatlan, igazán gyermeki arckifejezéssel néz ránk, mintha egy-általában nem birna tudatával annak, hogy ő most a boldogságos Szűz trónja előtt családja hős alakjainak társaságában ájtatoskodva térdel; mintha játékaira gondolt volna akkor, amikor a művész ecsete őt odavarázsolta a vászonra, hogy gyermekkedélye napfényének egy sugarát évszázadokon át ragyogtassa a váltakozó nemzedékekre, hogy ott, ahol apáinak érdeme és dicsősége van a művészettől halhatatlanná téve, ő gyermekélete ártatlanságát adja át az utókornak.»

A Pesaro család Madonnáján Tizian a Santa Conversazionék hagyományos csoportosítását teljesen megbontotta. Szűz Mária a kép hátterét tagoló oszlopok közűl a jobboldalinak tövében ül, körülötte fönn a szentek, lenn a Pesaro család tagjai csoportosulnak festői módon, miközben a jelenet színhelyéül szolgáló templomelőcsarnok két oszlopa között, a kép felső felét kitöltve, a mélységesen kék ég mosolyog a nézőre s csak legfölül látható két, napfényes felhőkön lebegő, keresztet tartó apró angyal. Az építészeti jellegű csoportosítás helyébe ilyformán a kép alakjainak elrendezésében a lendületes vonalaknak teljesen szabad játéka lép, amelynek elragadóan szép festői hatását a ragyogó színezés s a fény elosztása

326. kép. Tizian: Mária mennybemenetele. (Velence, Accademia).



327. kép. TIZIAN: A Pesaro-Madonna. (Velence, Frari.)

teszi tökéletessé. Ez teszi elragadóvá Krisztus sírbatételét ábrázoló festményét is, amelyet Tizian Federigo Gonzaga mantovai herceg számára még 1523-ban festett s amely a párizsi Louvreba került.

Egyetlen egységes mozzanatban összpontosított hatalmas drámai hév hatja át Tizian Szent Péter vértanú meggyilkoltatását ábrázoló művét, amelyet 1867-ben tűzvész pusztított el. A régi jó másolat azonban, amellyel a velencei SS. Giovanni e Paolo-templomban pótolták, ma is kielégítő módon tájékoztat a kompozició művészi hatásáról. A kép az erdő szélén gyilkosától leterítve ábrázolja a mártirt, aki az ég felé néz, ahonnan a széthasadó komor felhőkön áttörő fényben két angyal száll alá a vértanúság pálmáját lobogtatva, miközben a szent kishitű utitársa kétségbeesetten rohan tovább. A fény és árnyék elosztása, a pompás színezés s az önálló jelentőséggel Tizian e képén először ábrázolt fenséges tájkép egyaránt hatalmas eszköze volt a kifejezésnek. A tájkép viharban háborgó fáival s az erdő homályából kiáradó komor hangulatával a drámai cselekmény hatása kiemelésének is elsőrangú tényezőjévé vált, aminthogy az égből leáradó s a szentre eső fény is az ennek arcán visszatükröződő, Istenbe vetett boldog reménysége derűjének fokozására szolgált.

Miközben Tizian nagy oltárképein dolgozott, alkotta meg java műveit fejedelmi maecenásai: Alfonso d'Este ferrarai és Federigo Gonzaga mantovai herceg számára, akiknek udvara a humanizmusnak is egy-egy főhelye volt akkoriban. A magas színvonalon járó szellemi élet, amely itt uralkodott, Tizian nagyratörő lelkének is új szárnyakat kölcsönzött. Alfonso d'Estéről s nejéről, Borgia Lucreziáról festett arcképei nem maradtak ránk, de megvannak a mithologiai képek, amelyekkel a herceg studióját diszítette. A madridi Pradóba került három festmény közül az első az 1518-ban készült Venus-áldozat, amelyen a szerelem istennője szobrára ajándékaikat elhelyező nymphák felé egy facsoport árnyékából kitörő s ebben és a szabadon szerte áradó napfényben hemzsegve, az apró amorettek valóságos áradata hömpölyög. Az Assunta szép angyal-koszorújának édes testvérei ezek a bájos gyermekek, csak még derűsebbek és jóval pajkosabbak, miközben egymással birkózva, egymást ölelgetve, egymás hátán rakoncátlanul keresztül törtetve Venus szobra felé tódulnak. A kép tárgyát Tizian a római Flavius Philostratus képzelt és létezett festményeket leíró III. századbeli művéből merítette. Ugyaninnen való a Bacchanalia tárgya is. Ez az androsi borfolyamot ábrázolja, amelytől a sziget lakossága megrészegedik. A Venus-áldozat derűje itt még nagyobb, s a fény és árnyék színpompás játékában elénk táruló tántorgó alakoknak mámoros háborgása vad szenvedéllyé fokozódik a harmadik képen, mely Catullus verse nyomán Bacchus és Ariadne találkozását ábrázolja. A déli nap izzó fényében tárul elénk az erdő homályából kivonuló mámoros menet, élén párducoktól vont szekerén a fiatal Bacchussal, akinek leszálló alakja láttára Ariadne lenge lepellel vállán menekülni próbál.

A ferrarainál jóval többet köszönhetett Tizian a mantovai herceggel való összeköttetésének, akinek ránk maradt arcképe a madridi Pradóban, amely ott sokáig Alfonso d'Este képmásaként szerepelt, a festészet e fajában is új oldaláról

mutatja be a mestert. Keztyüs férfit ábrázoló műve a párizsi Louvreban 1518—1520-ból még egészen Giorgione hatására vall. Federigo Gonzaga mantovai herceg képmása 1523-ból már a csalhatatlan szemű, nagy emberismerettel dicsekedő mestert árulja el, aki alakjainak éles jellemzésével ezek lelkét szinte arcukra varázsolja.

Tizian arcképei épp azért valósággal történelmi dokumentumok jelentőségével bírnak. Ilyen Francesco Maria della Rovere urbinói herceg és neje Eleonora Gonzaga, a mantovai herceg nővérének arcképe a firenzei Uffiziben, 1537-ből. A hercegnő tíz évvel előbb festett ideális arcképének tartják Tiziannak a firenzei Pitti-képtárban levő La bella című festményét. A bájos fiatal asszony térden felül, fehér dudorokkal, ibolyaszínű és aranydiszítéssel tarka kék bársonyruhában áll előttünk, fejedelmi tartással; nyakának telt formái szinte vetekednek fehérségükben az ingváll kiálló szegélyével. Hasonló módon emeli ki Tizian a klaszszikus formájú meztelen test hófehér villogását a lepedő fehérségével, mely nyugágyát borítja, Urbinói Venus című képén a firenzei Uffiziben, amely minden mithologiai célzat nélkül a szín és fényhatások mesteri eszközeiben gyökerező tiszta poézissel, fürdő után pihenő fiatal asszonyt tár elénk, zöld függönnyel háta mögött, miközben jobbfelől a háttérben szorgoskodó cselédek ruháját szedik elő. Tizian ezt a Venusát 1527 körül festette. Ily tárgyú művei közül ennek a felfogása a legtisztább. Jóval érzékibb a húsz évvel később készült Venus a madridi Pradóban, lábainál az orgonáló férfival s Venus és Ámor képe ugyanez időből a firenzei Uffiziben. 1532-ben Federigo Gonzaga a nála Ferrarában megforduló V. Károly császárnak mutatja be a nagy mestert, aki 1533-ban Bolognában le is festi. A kép a madridi Pradóban egész alakban, spanyol viseletben, balját kutyáján nyugtatva ábrázolja a világbíró császárt, akinek fényes kiséretéből is nem egy főurat fest le Tizian. Ekkor készült Ippolito Medici biboros arcképe a firenzei Pitti-képtárban, aki a török elleni háborúból, hazánkból visszatérve, magyar díszruhában örökíttette meg magát. 1533-ból való a párizsi Louvreban a D'Avalos allegoriája című kép, amely a háborúba készülő hadvezért ábrázolja, amint kezét ennek keblére téve, nejétől, Aragoniai Máriától, búcsúzik.

S miközben fejedelmek és előkelő főurak megrendelésekkel ostromolják, Tizian mint a város hivatalos festője bámulatos munkaerejével a velenceiek számára is ráér festeni. 1538-ban lát hozzá a Sala del Gran Consiglioban nagy képének megfestéséhez, amelyen mozgalmas tömegekkel a cadorei csatát örökítette meg; ezt a képét azonban 1577-ben a doge-palotában kitört tűzvész pusztította el.

Ugyancsak 1538-ban fog hozzá a Caritá-kolostorba szánt negyedfél méter magas s nyolc méter széles képének megfestéséhez, amely a kolostorból átalakított velencei Accademiában ma ismét eredeti helyén látható s Mária bemutatását a templomban ábrázolja. (328. kép a XXVIII. táblán.) Pompás renaissance-palotákkal szegélyezett piacon, a templomba vezető nyilt lépcsőn látjuk itt a kis szent Szűzet, aki gyermekes büszkeséggel megy az elébe kijövő főpap felé. A piacon járókelők osztatlan figyelme és érdeklődése kiséri. A velencei népcsoport arcképszerűen jellemzett alakjaival, nyugodt egyensúlyban tartott kompoziciójával, s a

paloták között föltáruló felhős tájképi háttér egyaránt ünnepies hangulatot áraszt s ez annyival is inkább elragadó hatású, mert középpontja a szent Szűz naiv kedvességével teli, igénytelen gyermekalakja.

A szeretet forrása, amellyel Tizian festményei gyermekalakjait elárasztja, alighanem boldog családi életében rejlik. Házába Cadore vidékéről valószínűleg még 1520 előtt kerül Cecilia házvezetőnője, akitől két fia születik, majd 1525-ben vele kötött házassága után Lavinia nevű leánya. Ez Tizian kedvence s hogy anyjának 1530-ban történt halála után 1549-ben apjának Orsa nővére is meghal, nemcsak fejedelmi háztartásának vezetője, de sok tekintetben múzsája is lesz. Firenzei Venus és Ámor képe főalakjának ő volt a mintája. Leghatásosabb ideális női képmásain Tizian több ízben örökítette meg Laviniát. A berlini Lavinia-kép magasra emelt kezei között gyümölcsös tállal, hátra tekintve ábrázolja, zöld színű selyemdamaszt ruhában, aranyos övvel, fehér átalvetővel vállán, csillogó ékszerekkel hófehér nyakán és szőke fején. (329. kép.) A háttér zöld függönye mögül színpompás cadorei jellegű táj tárul elénk s olvad a pompás tartású alakkal fölséges harmóniába. A kép motivuma Tizian Salome képén a madridi Pradóban s a Lord Cowper gyűjteményében levő festményen ismétlődik. Az előbbin Keresztelő Szent János fejét tartja a tálban, az utóbbin ékszeres szekrényét.

329. kép. Tizian: Lavinia. (Berlin.)

Tizian fiai közül Pomponio pap lett. Orazió fiából festőt nevelt a mester s ez haláláig hűséges segédje volt. Orazió fiával utazik Tizian 1545-ben III. Pál pápa meghívására Rómába, hol fejedelmet megillető tisztelettel fogadják. Az örök városban egész odaadással merül el a Vatikán festményeinek s az antik világ emlékeinek tanulmányozásába, anélkül azonban, hogy főleg ez utóbbiak mélyrehatóbb hatással lennének művészetére. A Farnesék számára festett Danae a nápolyi múzeumban legalább nem tanuskodik erről. Ez is csak ruhátlan, viruló szép asszonyt ábrázol a szín és fény okozta bűbájos költészet ragyogásában. Rómában festette Tizian legélesebben jellemzett arcképcsoportozatát, amely III. Pál pápát ábrázolja unokáival: Alessandro biborossal és Ottavio Farnesével; ma a nápolyi múzeumban van. Tizian Rómából Velencébe tér vissza, ahonnan V. Károly császár meghívására csakhamar Augsburgba utazik. Itt a császár a birodalmi gyűléssel járó elfoglaltsága közepette is kétszer festeti le magát vele. A szászok vereségét okozó mühlbergi csata emlékére készült a Pradóban levő lovaskép,

amelyen V. Károly köszvénytől megviselt merev alakja páncélban, sápadt arccal a távolba tekintve, előre szegzett lándzsával kezében üget fekete lován, az erdő szélén a reggeli világításban föltáruló csatamezőre. (330. kép.)

A mithologiai képek hosszú sorával kedveskedik Tizian II. Fülöpnek, mikor ez apja, V. Károly lemondása után Spanyolország királya lesz. Megfesti számára a nápolyi Danae változatát, egyre lüktetőbb szenvedélyt tükröztet vissza a Venust és Adonist ábrázoló képén, mely szintén a Pradóba került; továbbá Dianát és Actaeont s Dianát és Kallistót ábrázoló festményein, ma a londoni Bridgewater-gyűjteményben; végül Juppitert és Antiopét pompás izzó levegőjű táj ölén ábrázoló s a párizsi Louvreben levő kompozicióján, amely tele van, csakis a mester festői előadása révén költői hatású érzékiséggel és szinte Giorgionéra emlékeztető fiatalos hévvel. Tizian Juppiter és Antiopét ábrázoló képét, amelyet eredeti helyéről pardói Venusnak is neveznek, 83 éves korában festette; mindazonáltal a hanyatlásnak nyomát sem mutatja. Csak kezelése szélesebb, mint azelőtt volt s ennek megfelelően vallásos képein, a mithologiai alakjain izzó szenvedély egyre mozgalmasabb drámai erővel és egyre nagyszerűbb módon nyilvánul.

330. kép. Tizian: V. Károly. (Madrid, Prado.)

Fölfogása öregkorabeli nagyszerűségének már Keresztelő Szent Jánost ábrázoló képe is kitünő példája a velencei Accadémiában. Az 1549 körül festett szentnek Michel-Angelóra emlékeztető hatalmas alakja, szemében izzó tűzzel, jobbját szinte fenyegetőleg fölemelve hallatja a pusztában kiáltó szavát. Megdöbbentően mozgalmas drámaiság hatja át a párizsi Louvre töviskoronázását, amelyet Tizian, tíz évvel később, 1570-ben, még egyszer megfestett, éjjeli világításban és merőben foltokból álló kezeléssel, ujjaival gyúrva át vászonra kent festékeit, mint utolsó éveiben Rembrandt is. A képnek tompa színezése ellenére most is bűbájos festői hatása darabos kezelésénél fogva csak kellő távolságból érvényesül. Tizian szeme öreg korában megromlott, de távolról sem festői látása. Minden ízében festői egyénisége utolsó leheletéig megőrizte képzelete gazdagságát és alkotó erejét. Tiziant 1576-ban egy híján száz éves korában a pestis ragadta el. Művei közül sok enyészett el, de ránk maradt harmadfélszáz alkotása mindmáig ékesen hirdeti, hogy ha mint művész nem mulja is fölül Lionardót, Ráfaelt és Michel-Angelót, mint a szó szoros értelmében vett festő, nagyobb ezeknél, a renaissance legnagyobb festője.

Tizian tüneményes pályafutása egymagában véve is elegendő lett volna ahhoz, hogy fényével betöltse a velencei Cinquecento egész korszakát. Ám vele egyidőben még a tehetségek egész sora érvényesül, mely körülmény fényes bizonysága a szigetváros minden ízében egészséges művészeti életének.

Ami Tizian kortársai közül még a másodrendű tehetségeknek is jelentőséget kölcsönöz, az a velencei iskola hagyományai közül elsősorban ennek realizmusa, amelyet a finomult ízlés tett nemessé s amely a festőket a részletekben mindenkor szorgos természeti tanulmányokra serkentette. Itália többi iskoláit a Cinquecentóban a föltétlen tekintélyeknek elismert nagy mesterek szolgai utánzása szinte mindenfelé a modorosság karjaiba szédítette. Az állami szervezetében arisztokratikus, de gondolkodása módjában mindenkor józan és reális Velence sem politikai, sem művészi téren nem ismer föltétlen tekintélyt.

Tizian már régen a legkiválóbb festő hírében áll; mindazonáltal nem egy megbízás elnyerése végett kellett nálánál jelentéktelenebb festőkkel versenyeznie. A velenceiek felfogása, amely nem zárta ki eleve, hogy a legnagyobb mester mellett más tehetség is érvényesülhessen, nyilván egyik jelentős oka annak, hogy a nagy művészek itt nem voltak oly nyomasztó hatással a kisebb tehetségekre, mint Rómában, ahol mindaz, amit a pápai udvar fölkarolt művészei alkottak, szinte egyedül üdvözítő kánon számba ment.

A szín és fényhatás titkait a kisebb tehetségek Velencében a Cinquecento korában is nagy mestereiktől lesték el. Emellett azonban a maguk szemével nézték a világot s bármily köznapi volt fölfogásuk, ennek gyakran naiv közvetetlenségével s a festői ábrázolásnak tökéletes eszközeivel csaknem mindenkor lebilincselnek. Sőt a körülöttük lüktető pompás élettől megihletve, pártfogóiknak beléjök helyezett bizalmától fokozottabb igyekezetre sarkalva, egy-egy jó órában a fölfogás tekintetében is oly kiváló munkákat hoznak létre, hogy ezek a nagy mesterek alkotásai sorában is megállják helyüket.

Alighanem Velence sajátos körülményeiben rejlik az oka annak, hogy Tizian a szó szoros értelmében vett iskolát nem alapított s tanítványokat is alig nevelt. Segédei, mint bátyja Francesco Vecelli († 1559), unokaöccse Marco Vecelli († 1611) és fia Orazio, akit Tizian nyomában ragadott el a pestis, munkásságuk természeténél fogva nem jutottak önálló jelentőségre. Utánzói közül csak a dalmát Andrea Meldolla, művészi nevén Schiavone († 1563) és Polidoro da Lanzano (1515—1575) válik ki. Az előbbi képeinek erős árnyékaival Tintorettóra is nagy befolyással volt; az utóbbi Bonifazio dei Pitati (1487—1553) műhelyéből került ki, aki Veronából már 18 éves korában szakadt Velencébe s idővel Tiziánéhoz hasonlóan népes műhely élén nagy arányú működést fejtett ki. Minthogy nem élte túl segédeit, mint Tizian, ezek, halála után műhelyében tovább dolgozva, a stíljében festett munkák oly nagy tömegét hagyták ránk, hogy a műtörténelem ezt szükségesnek tartotta három Bonifazio nevű mester között megosztani. Ludwig, aki a velencei művészetre vonatkozó kutatásaival oly kiváló érdemeket szerzett, a Bonifaziókról is azt derítette ki, hogy volt ugyan még egy Bonifazio Veronese nevű festő, aki 1489—1540 között Veronában élt, de ettől festményt eddigelé nem ismerünk s

hogy a harmadik Bonifazio Veneziano nem is létezett. Bonifazio Veronese vagy Bonifazio Veneziano néven ily formán csakis Bonifazio dei Pitatiról lehet szó, aki kezdetben Giorgione, illetőleg Palma Vecchio követője, ez utóbbit azonban felfogása derűjével és bájával, de színei melegségével is felülmúlja. Színezésében Tizian hatására vall a bibliai gazdag ember lakomáját ábrázoló festménye a

331. kép. Paris Bordone: Szt. Márk gyűrűjének átadása. (Velence, Accademia.)

velencei Accademiában, amely a szigetváros előkelő világának életébe enged naiv közvetetlenséggel bepillantást. Ennek szinezése a vörös árnyalataiban mutat káprázatos gazdagságot. Bonifazio dei Pitati műhelyét halála után többedmagával Antonio Palma vezeti tovább, Palma Vecchio unokaöccse, aki Bonifazio unokahugát vette feleségül. Ettől született Jacopo Palma, akinek nagybátyjától való megkülönböztetésül Palma Giovane (1544—1628) lett a neve. Ez tehetséges, de a munkát könnyebb végén fogó festő volt, s Tizian műhelyében is dolgozott

és ennek halála után a nagy mesternek a velencei Accademiában levő utolsó művét, Krisztus siratását, is befejezte.

Palma Vecchio és Tizian tanítványa volt PARIS BORDONE (1500—1571), akinek alakjai telvék bájjal és gyöngéd felfogással, mely utóbbi azonban nem egyszer elmosódottá teszi formáit és édeskéssé színezését. Többnyire félalakban festett idealis női képmásokon és arcképeken kívül, népesebb kompoziciói közül csak a Szent Márk gyűrűjének átadását ábrázoló alkotása kiváló s Burckhardt szerint a legszebben megfestett ceremoniakép, amely egyáltalában létezik. (331. kép.)

332. kép. PORDENONE: S. Lorenzo Giustiniani. (Velence, Accademia.)

Bonifazio dei Pitati és Paris Bordone egy-egy alkotásukkal ugyancsak megközelítik Tiziánt; művészetük azonban lényegében véve e munkáikon is csak a nagy mester művészi szellemének reflexfénye. Felfogása merészségével s alakjai szinte szenvedélyes mozdulataival rövid ideig Tizian versenytársaként szerepelt a friauli GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONE (1483—1540), aki 1506—1513 között időzik először Velencében s a színezés tekintetében szintén Giorgione és Tizian hatása alá kerül. Félhomályba olvadó színei melegségükkel gyakran emlékeztetnek Giorgionéra, akihez hasonlóan főleg freskókat festett. Ifjúkori főműve hazájában a Castel Cotalto templomában fönnmaradt falképek. Legjobb munkái, amelyek Velencében fönmaradtak, a S. Stefano-kolostor udvarában freskóinak maradványai. Legnevezetesebb oltárképe a velencei Accademiában S. Lorenzo Giustinianit ábrázolja más szentek társaságában, élénk, de kellő motiválás nélkül szűkölködő mozdulatokkal. (332. kép.)

A Tiziánnal való versengés volt alighanem egyik főoka TINTORETTO szertelen becsvágyának s ezzel kapcsolatban új utakat kereső fejlődésének, amelynek a velencei képírásban új fordulatot köszönhetünk. Egyéniségét a műtörténetírók igen különbözőképen ítélik meg. Burckhardt és követői szemében Tintoretto működése kész hanyatlás. Ruskin viszont Tiziannak, sőt szinte a Cinquecento összes nagy festőinek is fölébe helyezi. Ez utóbbi felfogás a lánglelkű író túlzott szubjektivitásában gyökerezik s bár követői száma még ma is nagy, objektiv lélekkel mérlegelve nem állja meg a kritikát. Viszont Burckhardt is túlzott, amikor első-

sorban képei egy részének megviselt, megfeketedett állapota miatt, amelyért tagadhatatlanul szintén a mester felelős, alkotásai zömét a kemény kritika hangján rója meg. «Il piu terribile cervello che abbia avuto mai la pittura», a legfélelmetesebb elme a festészet terén — ezekkel a szavakkal jellemezte Vasari Tintoretto egyéniségét s jellemzése sok tekintetben ugyancsak találó. Jacopo Robusti (1518—1592), akit apja selyemfestő mestersége után még gyermekkorában Tintorettónak neveztek el, alighanem Bonifazio Veronese tanítványa volt s már fiatalon Tizian műhelyébe került; azonban itt sem volt sokáig maradása. Szertelen becsvágyán kívül szinte túltengő képzelete űzhette el innen, amely nem elégedett meg a kifejezés ama tiszta festő eszközeivel, amelyeket Tizian tett tökéletesekké. Ő többet akart, kompoziciói színhelyének térhatása tekintetében az építészettel, alakjai plasztikus megérzékítésében a szobrászattal kelt versenyre. Művészi látszata helyett magát a valóságot akarta vásznaira varázsolni térben, plasztikus formáival és színeivel egyaránt. A művészi ábrázolás eszközei közül fesményein a rajzot tette uralkodóvá, amely addig a velencei képirásban a színezéssel szemben szinte teljesen a háttérbe szorult. Miután Tizian és kortársai képeinek másolásával és tanulmányozásával a színezésben is kellő járatosságra tett szert, egész odaadással merül el a fény és árnyék titkainak kifürkészésébe, mely téren Parmegianino, Correggio tanítványa, volt rá hatással, továbbá rajzbeli tudása tökéletesítésébe. Velencében akkoriban terjednek el másolatban Michel-Angelo firenzei Medici-sírjainak allegorikus szoboralakjai. Tintoretto mohón veti magát az elfojtott fájdalomtól vonagló alakok lerajzolásába. Hol teljes nappali világításban, hol lámpafénynél és különböző nézőpontokról másolja ezeket. Közben a természetben is megfigyeli az emberi test mozdulatait s beható anatomiai tanulmányokat végez. A térhatás tanulmányozása végett különböző nyílásokon át megvilágított rekeszekben bábokat állít föl; a távlati rövidülés titkait a szoba mennyezetére fölakasztott bábok másolása közben lesi el. Emberfölötti szorgalommal tanul s technikai fogásokat mázolóktól sem röstel elsajátítani. A színezésben és a rajzban, amelynek alkotásain egyformán jelentős szerepet szánt, így szinte absolut biztosságot ér el. Ám szertelen fantáziáján nem tud uralkodni, mohósága pedig, amellyel mindent maga szeretne megfesteni, továbbá a munkában való lázas sietsége, mely az utóbbival kapcsolatos, Istenadta tehetségét és korlátokat nem ismerő tudását csak ritkán engedi harmónikusan érvényesülni. Nagystílű, de nem egyszer zavaros kompoziciói inkább megdöbbentenek, mint vonzanak s így nem csoda, hogy voltaképen csak a részletekben oly odaadó szeretettel elmélyedő búvár, mint Ruskin, fedezte föl azokat a szépségeket, amelyekkel Tintorettónak legzavarosabb s felületes aláfestésük miatt leginkább megfeketedett kompoziciói is tele vannak.

A harmonikus hatás szempontjából Tintorettónak azon fiatalkori munkái a legvonzóbbak, amelyeken színezése aranyos alaphangjával Tizianra emlékeztet, mint Venust, Ámort és Vulcanust ábrázoló képe a firenzei Pittiben, vagy a házasságtörő nő kompoziciójának töredéke Budapesten az Országos Ráth György Múzeumban, mely itt Tizian neve alatt szerepel s amelyet Lederer Sándor tulajdoní-

tott először Tintorettónak. Pályája későbbi folyamán elsősorban allegorikus és mithologiai festményei s arcképei tükröztetik vissza leginkább a velencei Cinquecento szellemét és harmóniáját. Merő báj a Szabadulás című képe a drezdai képtárban, mely hullámzó tengeren ringó gondolában páncélos férfit ábrázol két ruhátlan nővel, várbástya tövében, amelyről az utóbbiak kötélhágcsón ereszkedtek le. Ez a rejtett allegorikus célzatú festmény Giorgione alakos hangulatképeire emlékeztet, aminthogy nyilván szintén ezekre vezethető vissza az ugyancsak Drezdában levő Hangverseny, mely a kép egész felületét betöltő hatalmas kompozicióban, szenvedéllyel teli, ruhátlan zenélő nőket ábrázol.

Mint arcképfestő Tintoretto szintén Tizian hatásáról tanuskodik. Csak később mutat nagyobb önállóságot ezen a téren is. Részleteikben is gondosan kidolgozott arcképei nyugodt mozdulatuak; a többnyire háromnegyed profilban ábrázolt arc éles megfigyelést mutat s mélyrehatóbb jellemzés helyett egy-egy muló lelkiállapot visszatükröztetése teszi néha szinte megdöbbentő valószerűséggel elevenné. Tintoretto mintegy száz arcképet festett. A legjobbak közé tartoznak Jacopo Sansovino képmása a firenzei Uffiziben s a Paolo Parutát ábrázoló festmény a velencei Doge-palotában. (333. kép.)

333. kép. Tintoretto: Paolo Paruta arcképe. (Velence, Doge-palota.)

Női arckép Tintorettótól csak kevés maradt ránk, hogy azonban a női szépség és a gyöngéd érzések iránt is volt érzéke, arról népes kompozicióinak nem egy nőalakja tanuskodik. Így Szent Ágnes csodatettét ábrázoló drámai hatású festményén a Santa Maria del'Ortóban Velencében, amelynek gyöngéd kézzel megfestett térdeplő ideális főalakja tele van elbájoló kedvességgel.

Valójában azonban Tintoretto akkor van elemében, amikor Michel-Angelóra emlékeztető hatalmas alakokat s a drámai feszültség tetőpontján ábrázolt népes kompozíciókat festhet. Ilyenek ábrázolására először a Scuola di S. Marco megbízásából nyilt alkalma. Az első kép, amelyet ennek számára festett 1548-ból való s ma a velencei Accademiában látható. Ez Szent Márk legendájából a rabszolga megszabadítását ábrázolja (334. kép a XXIX. táblán). A szent páratlanul merész helyzetben ábrázolt alakja, mint a prédájára lecsapó sas, oly hevesen száll alá a magasból, hogy a segítségeért sóhajtozó rabszolgát kínzóitól megszabadítsa. A lenn tolongók nem is látják, csak a maguktól szilánkokká hasadó kínzószerszámokból értik meg a csodát s indulatuk egyszeriben a háborgás tetőpontjára száll. A széles ecsettel megfestett, alakjaival rendkívül plasztikus, térhatásában

328. kép. TIZIAN: Mária bemutatása. (Velence, Accademia).

335. kép. PAOLO VERONESE: Lévi lakomája. (Velence, Accademia).

pompás, minden ízében naturalisztikus kompoziciót a ragyogó színezés s a levegőjében szerteáramló aranyos napfény nemesíti meg, mely utóbbi a Szent Márk legendájából merített többi három képen kisérteties félhomállyá tompul. Kettő ezek közűl, a velencei királyi palotába, a harmadik a milanói Brerába került, s ez jóval később készült.

1560-tól kezdve TINTORETTO működésének javát a Scuola di S. Rocco és a Doge-palota díszítésének szenteli. Amikor Szent Rókus confraternitása házának fejedelmi pompával való díszítését elhatározta, több festőt pályázatra szólítottak föl. Köztük volt Paolo Veronese és Tintoretto is. Versenytársai jóformán még rajzaikkal sem készültek el, amidőn Tintoretto már a kész festménnyel állított be a Scuolába. A Szent Rókus megdicsőülését ábrázoló mennyezetkép volt ez a Sala del Albergóban, amelyen az aranyozott faragványos falburkolat hatását derűs színpompával igyekezett ellensúlyozni. A Scuola tagjai Tintoretto gyorsaságától meglepetve s a festménytől is elragadtatva a többi, számra nézve 58, részben óriási festményt is reá bízzák. A rosszul világított termekben a freskók pótlására az olajfestmények kevésbbé bizonyultak alkalmasaknak. Hiányos megvilágításuk, későbbi megbarnulásuk és átfestésük miatt is a képek távolról sem oly hatásosak, mint aminők a mester műhelyében lehettek, amikor ecsete alól kikerültek. De bár a nagy sietség is gyakran leri róluk, művészettörténelmi fontosságuk ma is nagy. A bibliai történetet elejétől végig ugyanis Tintoretto ezen a képciklusán ábrázolta először kérlelhetetlen naturalizmusával, amellyel kapcsolatban nagyszerű felfogása is érvényesül. Hellyel-közzel azonban ez utóbbit esetlegességükkel ugyancsak megzavarják kompozicóinak gyakran fölös számmal szereplő, henye, tért kitöltő alakjai s szertelen csapongásával hatalmas képzelete is. Legsikerültebb festménye itt Krisztust a keresztfán ábrázoló nagyszabású kompoziciója, mely három részre oszlik s amelynek a fény mesteri elosztása kölcsönöz egységes hatást. A Passio képsorozat többi festményei közül Krisztus Pilátus előtt pompás épitészeti sceneriájában a fény és árnyék csodás játékában izzó sejtelmes színezésénél fogva nevezetes. A kereszthordozás képe kanyargó úton tovavonuló alakjaival kompoziciója keresetlen egyszerűségénél fogva a természet közvetlenségével hat. Az ajtó háromszögletes orma fölé került Ecce Homo a lépcsőn heverő Krisztusával, alakjai merész, de pompás beállításával kelt csodálatot. Tintoretto a Doge-palota díszítésére szánt képein tanitványai közreműködésének is jelentős szerepet juttatott. Ez utóbbiak értéke épp azért még inkább egyenlőtlen.

A Doge-palotát az 1574 és 1577. évi tűzvész után újból díszíttették festményekkel s ezek javarésze Tintoretto és Paolo Veronese műhelyéből került ki. A hetvenes években, amikor színezése egyre hidegebbé válik, festette Tintoretto a Sala del Anticollegióban lévő négy mithologiai képét. Ezek közül harmonikus hatású kompoziciójánál és formáinál fogva Bacchus és Ariadne a legszebb, a fejük fölött lebegő Venusszal.

A nyolcvanas években készült s dogékat a Madonnával, illetve Krisztussal szemben ábrázoló fogadalmi képek kivitele a Sala del Collegióban tanítványai

kezére vall; épp úgy a senatus termének három festménye is. 1585-től kezdve TINTORETTO sajátkezüleg festi a Doge-palotába szánt s a nála megrendelt képeket. A Sala del gran Consiglióban négy kisebb csataképe aránylag kevés alakban összevont drámai tartalmánál fogva hatásos. Niccolo da Ponte allegoriáját ábrázoló nagy mennyezetképén a kompozicio szétfolyó, de távlati hatás, színezés és ünnepélyes hangulat tekintetében sem képes versenyezni Paolo Veronese ugyanitt levő pompás mennyezeti festményével. S a velencei signoria a fiatalabb Paolo Veronesét bízta meg az ugyanezen terembe szánt s a mennyországot ábrázoló óriási kép megfestésével is, amely azonban közbejött halála miatt szintén Tintorettónak jutott, aki egész odaadással s késő vénségében is mohó munkakedvvel látott hozzá a világ legnagyobb olajfestményének kiviteléhez.

A hét méter magas, 22 méter széles kép, az első pillanatban valósággal chaosnak tetsző megszámlálhatatlan alakjaival, szinte emberfölötti munkának látszik. Középpontja Krisztus és az előtte térdeplő Mária, akiket egymással párhuzamos körökben egymás fölött és a háttérbe olvadva egymás mögött, mint emberi testekből és szebbnél szebb fejekből álló felhők, a szentek és angyalok seregei rajonganak körül. Az alakok e tömegéből a biblia hőseinek sugárszerűen elrendezett alakjai emelkednek ki s tagolják a végtelennek látszó, a végtelenségbe vesző s minden tenyérnyi helyet elborító formaáradatot. A színezés tompa és hideg s az óriási festmény szertelenségeivel ilyformán még inkább megdöbbentő, mint vonzó hatású. A velencei Cinquecento harmóniájának nyoma sincs többé rajta. Annál tisztábban csendül ez föl még egyszer Tintoretto fiatalabb versenytársának alkotásain, ki sohasem volt nagyratörő lélek, felfogásában is felszínes; de ha így művészi jelentőség tekintetében nem is versenyezhet vele, a velencei iskola hagyományaiban gyökerező tökéletes technikai készségével, a velenceiek pompás életébe egész odaadással beleilleszkedő vonzó egyéniségével jóval harmónikusabb jelenség nálánál s mint dekorativ festő felül is múlja.

Paolo Caliari vagy ahogy születése helye után elnevezték PAOLO VERONESE (1528—1588) a veronai iskola neveltje, amely, ha nem is oly jelentős, de nem kevésbbé tisztes multtal dicsekedett, mint a firenzei. A XVI. század kezdetével a veronai festők is a velencei iskola hatása alá kerültek. Csak a terra ferma többi mestereit is jellemző ezüstszürke alaptónushoz ragaszkodnak tovább festményeik színezésében, amelyhez Paolo Veronese is mindvégig hű maradt.

Apja Gabriele Caliari szobrász volt. Kezdetben ő is annak készült s bár korán lépett át nagybátyja ANTONIO BADILE festő (1516—1560) műhelyébe, plasztikai érzéke később sem hagyja el. Badilén kívül DOMENICO BRUSASORCI is hatással volt rá, aki Michel-Angelo követője volt, anélkül azonban, hogy a veronai iskolát jellemző színezés finomságait formáinak föláldozta volna. A derű, mely Veronesét jellemzi, szintén a veronai iskola hagyománya; elbeszélő talentuma pedig a veronaiak általános jellemvonása. Paolo Veronese 1555-ben mint kész festő kerül Velencébe. A csodás város pompás élete egészen elbűvöli. A fényes ünnepélyek, amelyeknek rendezésével akkoriban a Compagnia della Calza remekelt, szinte elragadják s ő csakhamar úgy belemerül Velence örökös vasárnapnak látszó életébe,

334. kép. TINTORETTO: Szent Márk megszabadít egy rabszolgát. (Velence, Accademia).

hogy eszközein korlátlanul uralkodva szinte kizárólag ennek dicsőítését tűzi ki feladatául, akár bibliai, akár mithologiai tárgyú vagy allegorikus képeket fest.

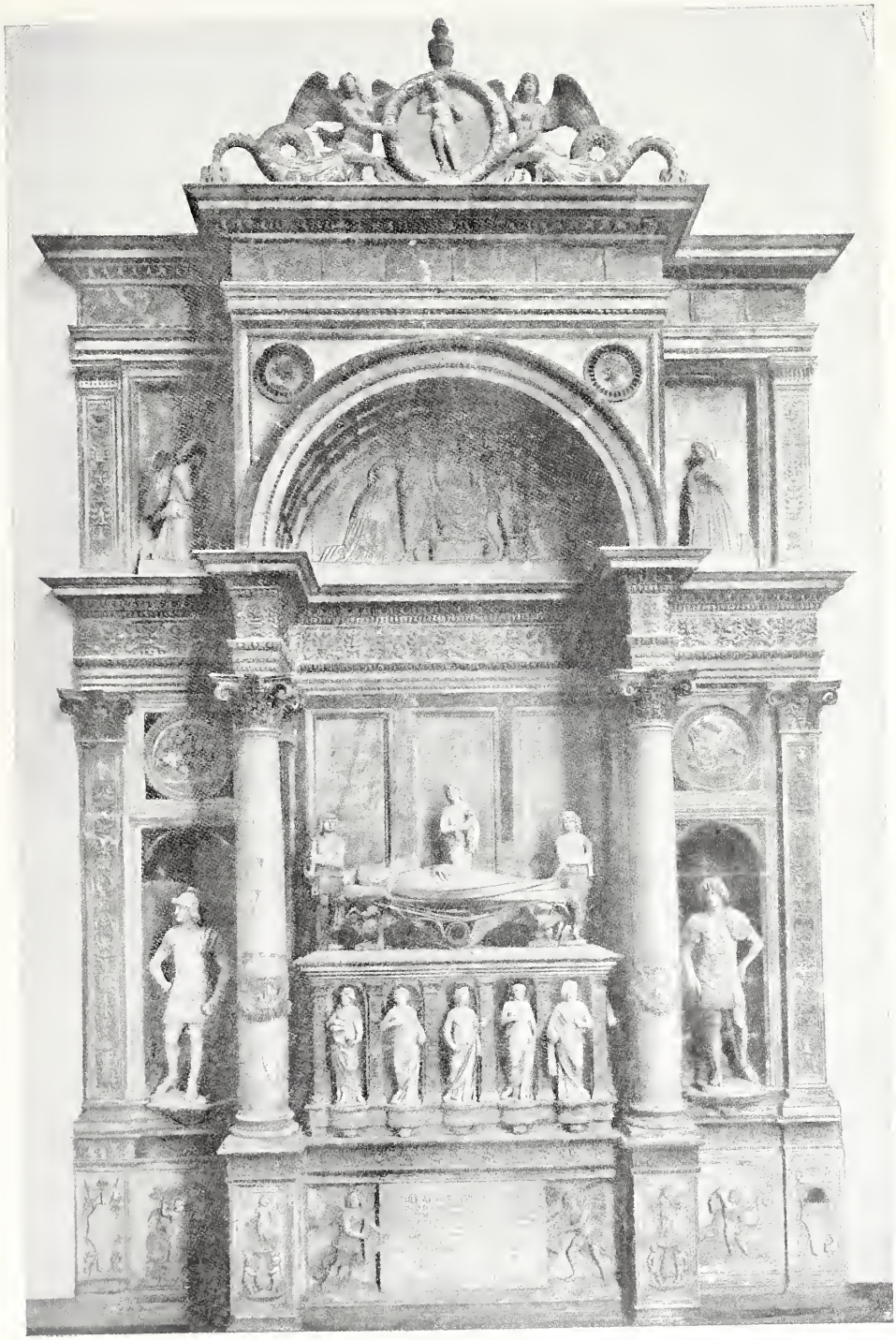
Első nagyobb megbizásához Velencében a S. Sebastiano kolostor veronai származású priorjának jóvoltából jutott, s mindenekelőtt e kolostor sekrestyéje számára festi a Tizian hatására valló s Mária koronázását ábrázoló mennyezetképét. Sajátos felfogása egész derűjével először a kolostor templomának mennyezetképein érvényesül amelyeken Ahasverus és Eszter történetét örökítette meg, minden ízében életképszerű, de előkelő felfogással, keresetlen természetességgel ábrázolt kompoziciókban. A festmények ezüstös fényben összeolvadó színezése, a sárga, veres, kék és fehér minden fokozatával, ragyogó. A térben pompásan elhelyezett, az előtérben plasztikusan kiemelkedő, a háttér felé mindinkább elmosódó alakok és a gazdag hatású építészeti sceneria már itt is remek összhangba olvad. Veronese ezeket az életből ellesett szertartásos jeleneteket több ügyességgel, mint lélekkel tárja elénk; a velenceieknek azonban, mint szívük szerint való festő mutatkozott be rajtuk s már az első tíz esztendőben is, amelynek folyamán a S. Sebastiano oltárképein és egyéb festményein dolgozott, egész sor más nagyszabású munkát bíztak rá.

1562 és 1563-ban készül hiressé vált lakomaképeinek elseje: a S. Giorgio Maggiore-kolostor refektoriuma számára festett Kánai menyegző, mely ma a Louvreban látható. VERONESE ezen jóformán minden vallásos vonatkozás nélkül, pompás épületekkel határolt udvaron Velence előkelő társadalmát tárja elénk, amint a fehér asztal mellett szórakozik. Profán felfogásán még a szerzetesek sem botránkoztak meg, s bár a velenceiek ugyancsak vallásosak voltak, felfogásuknak a Veroneseé annál inkább megfelelt, mert vallásosságuk természete olyan volt, hogy a hit problémáin nem igen törték fejüket s naiv buzgóságuk a szertartásokban is többet törődött ezeknek ünnepélyes pompájával, mint lényegével. S alig, hogy az elsőt befejezte, különböző kolostorok és templomok számára még egész sor lakomaképet kellett festenie. Ilyen Simon lakomája Turinban, ugyanaz a tárgyú festmény 1566-ból Milanóban, egy másik Simon lakomája a párizsi Louvreben, egy Kánai menyegző Drezdában, egy Madridban. 1572-ben a S. Giovanni e Paolo számára szintén Simon lakomáját festette meg, ám ennek nehány útszéli motivumát a szent inquisitio már nem tűrte szó nélkül s Veronese nehány szereplőjét átfestve Lévi lakomájává alakította át a nagy festményt, amelynek kapcsán ugyanis a szentírás nőt nem említ (335. kép a XXVIII. táblán). A kép ma a velencei Accademia egyik ékessége s hármas csoportba osztva pompás árkádos folyosóban tárja elénk a fényes nagyúri vendégséget, amelyen Krisztus maga is csak epizodalak, aminthogy többi képeinek is alig van kimagasló hőse, hacsak nem egy-egy nő. A tőle festett nőket minden földi pompával halmozta el s velencei ideálját így a Cinquecento második felében ő teremtette meg. A velencei nő dicsőítésének egyik legszebb példája Veronese vallásos tárgyú festményei közül Szent Katalin eljegyzése a velencei S. Caterina-templomban. A szent fejedelmi alakja pompás zöldeskék bársonyruhában, tele ékszerekkel, fején szőke leomló hajjal, büszkén járul a Madonna trónusa elé, miközben kisérői fölfogják lehulló biborpalástját.

1566 körül díszíttette VERONESE a Villa Masert, Castelfranco mellett, amelynek környékén még Velencében való letelepedése előtt, a Villa Soranzóban és Villa Fanzolóban, már végzett hasonló munkát. A Villa Masert, a nagy műveltségű Daniele Barbaro aquilejai patriarka és Marcantonio Barbaro velencei államférfiú számára PALLADIO építtette, szobrászati díszítéséről ALESSANDRO VITTORIA gondoskodott. A humanizmus e bájos fészkében Veronese játszi fantáziájának megfelelő könnyedséggel dolgozott. Mithologiai tárgyú falképei s az egyes szobákban az embert szinte érzéki csálódásba ejtő valószerűséggel megfestett és az életből ellesett alakjai itt legbájosabb alkotásai.

336. kép. PAOLO VERONESE: Európa elrablása. (Velence, Doge-palota.)

Kevésbbé játszi feladat várt Veronesére a Doge-palotában, amelynek díszítésével élete utolsó tíz évének javarészét töltötte el. Ide szánt olajfestményei közül Európa elrablása a legérdekesebb, a Sala dell'Anticollegióban. (336. kép.) Pompás táj ölén, bika hátán útra készen, bájos velencei asszony ül, gazdagon fölpiperézve; körülötte társnői szorgoskodnak, mielőtt a háttérben további fejleményeiben ábrázolt kalandos utazására indulna. Ezzel a velenceiek szája íze szerint való mithologiai festménnyel szemben dekorativ mennyezetképeinek legkitünőbb példája, mely egyben harmincéves fejlődése tetőpontján mutatja Veroneset, a Velence dicsőségét ábrázoló allegoria a Sala del gran Consiglióban. A távlati problémáknak a barok korában csakhamar általánossá váló erőltetését itt sem kereste; alakjai anélkül, hogy lebegnének, mégis mesteri módon és egész természetességgel illeszkednek a mennyezetkép hatásos építészeti sceneriájába. Legfelül az angyaltól megkoronázott Venezia trónol a dicsőségét biztosító erények és pogány istennők alakjai



337. kép. Antonio és Tullio Lombardi: Andrea Vendramin doge síremléke. (Velence, S. Giovanni e Paolo).

társaságában. A kép középső része az erkélyen tolongó alakjaival a velencei nőknek szánt hódolat; az oszlopokra hajóslegények kapaszkodnak, Velence hatalmának távolról sem utolsó tényezői; lenn a hatalmat jelképező két lovas tart rendet a fényes ceremónia felé tóduló tömeg sorai között, mely szintén részese Velence dicsőségének. A derűs színpompában ragyogó kép Veronese utolsó nagy műve, mely művészete magaslatán mutatja. Hátterét öccse Benedetto Caliari festette, aki halála után Paolo fiaival, Gabriele és Carletto Caliarival együtt tovább dolgozik műhelyében.

A Heredes Paoli működése azonban már merő hanyatlás. A velencei Cinquecento utolsó számottevő mestere, Jacopo Bassano (1510—1592) Bonifazio dei Pitati tanítványa volt, akire Tintoretto is hatott. Bassano, nem egyszer a legkiválóbb mesterekre emlékeztető színezéssel vallásos és mithologiai kompoziciók ürügye alatt idilli felfogású életképeket festett; tartalmas csöndéleti, de főleg hatásos, naturalisztikus tájképi részletekkel. Egyik főműve: Jákob hazatérése Kánaánba a Doge-palota Anticollegióját díszíti. Fiai közül Francesco Bassano (1548—1491) a kompozicióban ügyes, Leandro Bassano (1558—1623) figyelemreméltó arcképfestő, Giovanni (1553—1613) és Girolamo (1560—1622) apjuk műveit másolják és terjesztik mindenfelé.

338. kép. Jacopo Sansovino: Apollo szobra a velencei Logietta egyik fülkéjében.

*

Festészetéhez képest Velence renaissancekori szobrászata műtörténeti szempontból kisebb jelentőségű, de fejlődésében Itália művészetével szemben szintén sajátos útat követ. Szorosan a szigetváros fényét és pompáját szolgáló építészethez simulva a velencei szobrászat sohasem vergődött olyan önállóságra, mint aminőt Firenzében már a Quattrocentóban elért. Az építészettel összeforrva azonban a szobrászat az architektonikus vonalak és a díszítő formák tökéletes harmóniájának oly hangadó tényezője lett, mint Itáliában sehol egyebütt. Ez a harmónia különösen Velence síremlékeit emeli általános művészi hatásukkal Firenze hasonló, bár szobraikban kiválóbb alkotásai fölé. A velencei síremlékek legszebb

példái a SS. Giovanni e Paolo s a Frari-templomban maradtak ránk. Általános elrendezésük a talapzaton álló magas félköríves fülke a koporsón a halott alakjával, két felől kisebb fülkékben sorakozó szobrok, párkányán szobrokkal vagy domborművel díszített orom.

339. kép. Jacopo Sansovino: A velencei S. Marco sekrestyéjének bronzajtaja.

A veronai származású Antonio Rizzo (1430—1498), a renaissance-kori szobrászat első igazi képviselője Velencében, aki a Doge-palota Foscari ívét díszítő Ádám és Évát is faragta, volt Tron doge síremlékének mestere. Velence legkiválóbb szobrászépítészei a XV. században és a következő elején a Lombardi családból kerültek ki.

Pietro Lombardo (1435—1515), a Palazzo Vendramin s a S. Maria dei Miracoli templom mesterének alkotása Pietro Mocenigo doge szép síremléke. Fiai közül Antonio († 1516) és Tullio († 1532), akik a S. Maria dei Miracoli díszítésén apjukkal együtt dolgoztak, emelték Vendramin doge (337. kép a XXX. táblán) és Giovanni Mocenigo síremlékét a S. Giovanni és Paolo templomban. A XV. század díszítő szobrászai közül még Alessandro Leopardi († 1522) vált ki, akinek jelentős része volt a Vendramin-síremlék keretének tervezésében, azonfelül Verrocchio Colleoni szobra talapzatának s a Piazza S. Marco bronzból öntött zászlótartó állványainak is ő volt mestere.

Velence Cinquecento korabeli szobrászatának épp úgy, mint építészetének irányát Jacopo Tatti (1486—1570) szabja meg, aki mestere, a firenzei Andrea Sansovino nevét vette föl. Jacopo Sansovino első sorban szobrász volt. Firenzei szobrainak legkiválóbb pél-

dája, Bacchus alakja a Bargellóban, felfogásában felszínes, de helyes formájú s megjelenésében tele van friss elevenséggel. Az örök városból, a hová 1511-ben került, a Sacco di Roma elől 1527-ben költözik Velencébe, ahol a barátsága Tiziannal és híre készséges terjesztőjével Pietro Aretinóval, úgyancsak serkentő hatással van munkakedvére és teremtő erejére. Ennek az építészet terén nyilvánuló érvényesüléséről már szólottunk. Mint szobrászt Sansovinót, mesterén kívül Michel Angelo hatása is érintette. Ez azonban csak alakjai szabad mozdulataiban és lendületes vonalaiban nyilvánul s nem a felfogás és a formák nagyszerűségében. Épp azért leginkább sikerültek kisebb, díszítő rendeltetésű szobrai, mint a velencei

340. kép. Girolamo Campagna: A halott ifjú föltámasztása. (Dombormű padovai Szt. Antal síremlékén.)

Campanile tövében, a Loggietta fülkéiben levők (338. kép) vagy a hit allegorikus alakja az 1556-ban elhunyt Venier doge síremlékén a S. Salvatore templomban. Festői felfogás jellemzi Sansovino domborműveit is. Így a S. Marco sekrestyéjének bronzajtaját, amelyen Krisztus sírbatételének és föltámadásának domborműveinél jóval sikerültebb ezek gazdag hatású, sarkaiban erősen kidomborodó emberfejekkel ékes kerete. (339. kép.)

Jacopo Sansovino nagyszámú tanítványai közül Alessandro Vittoria (1525—1608) és Girolamo Campagna (1550—1623) a legkiválóbb. Az utóbbi különösen a domborműben volt mester. Legszebb ilynemű munkája a padovai Santóban Szent Antal síremlékét díszíti. Ezt a sírt Quattrocento-korabeli ízlésben, homlokzatán nyilt, oszlopos épület alakjában Riccio (1470—1532), Donatello padovai tanítványa 1530-ban tervezte, három oldalfalát a szent életéből merített

domborművekkel Velence legkiválóbb szobrászai díszítették: Tullio és Antonio Lombardi, Jacopo Sansovino és tanítványai. Valamennyi dombormű közül Girolamo Campagna alkotása a legkiválóbb, amely a halott ifjú föltámasztását ábrázolja harmonikus kompozicióban, nemes s főleg az ifjú ruhátlan törzsén szinte klaszszikus formákkal. (340. kép).

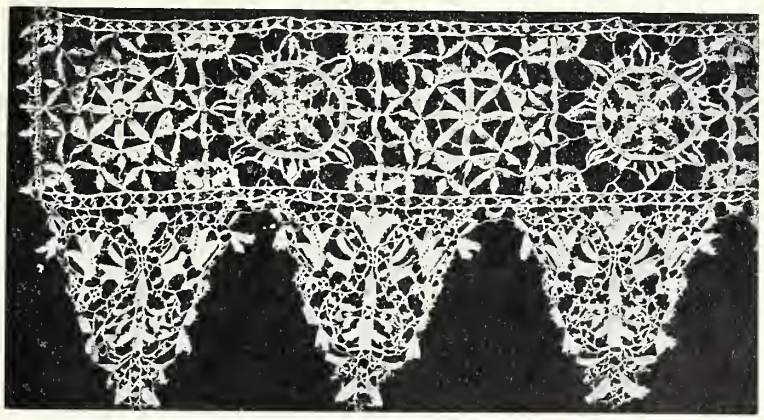
341. kép. Alessandro Vittoria: Szt. Jeromos szobra. (Velence, Frari-templom.)

Alessandro Vittoria nyúlánk, fölszinesen jellemzett, de megjelenésükben hatásos alakjai és élesen megfigyelt mellszobrai Tintoretto befolyására vallanak. Így Szent Jeromos szobra a velencei Frari-templomban (341. kép), Jacopo Sansovino képmása a Seminario Patriarcaléban és saját mellszobra ügyesen szerkesztett síremlékén, a S. Zaccaria templomban. Vittoria a kis plasztikában is kiváló mester volt. Bronzkandelábere a Museo Civicóban tanuskodik erről s a Breviarium Grimani bekötési táblájának finom művű veretei, amelyeken mint az emlékérem kiváló mestere is bemutatkozik. Amíg Itáliában a Cinquecento korában a vésett bélyegekkel vert érmek általánosak, Velencében még Vittoria is inkább az éremöntést míveli. Ezen a téren még a velencei hatás alatt dolgozó Giulio della Torre (1480—1540), a padovai egyetem tudós tanára, mint műkedvelő, s a vicenzai születésű Valerio Belli (1468—1546) vált ki, aki eredetileg gemma-véső volt s érmeit már verte.

A művészi szellemnek megfelelően, amely Velence életét a XV—XVI. század folyamán minden ízében áthatotta, a szigetváros művészi ipara is igen fejlett volt. Az ötvösségnek, vasművességnek, fafaragásnak, selyemszövésnek és a keramikának egyaránt termettek itt kiváló művelői. Sokszorosító művészetét különösen az Aldo Manutiotól (1449—1515) nagy tökéletességre fejlesztett könyvnyomdászat virágoztatta föl. Az Aldinák legszebb példája a Hypnerotomachia Poliphili 1499-ből, Francesco Colonnának ez az érdekes művészeti regénye, amelynek fametszetei még szigorúan vonalas rajzúnak. A festői hatású árnyékolás a fametszetben a Tizian rajzai nyomán készült s a hit diadalát ábrázoló tiz lapból álló munkán érvényesül először amelyet 1508-ban valószínüleg Andrea Andreani metszett fába. A színes fametszést Ugo da Carpi művelte először, aki találmányára 1516-ban a velencei Signoriától szabadalmat nyert. Velence iparművészeti jelentősége azonban az üveggyártás és a csipke terén volt a legkiválóbb. Üveggyártása római hagyományok-

ból indult ki, keleti hatások alatt fejlődik naggyá s válik a XVI. században e téren egész Európa tanítómesterévé. A csipke a XVI. században merül fel s bár eredete szintén keleti, voltaképeni hazája Velence volt, amely a varrott s a párnán vert csipkét egyaránt nagy tökéletességre fejlesztette. A Cinquecento korabeli csipke még egyszerű, egymás mellett sorakozó, pókhálószerű motivumokból áll, amelyekhez szintén egyszerű csipkézett szegély fűződik. (342. kép). A XVI. század végén a motivumok egyre nagyobb gazdaságot mutatnak, a XVII. században egybeolvadó lombos füzérekké alakulnak át. A velencei csipke ekkor már egész Európát meghódította és utánzásra gerjesztve ennek népeit, az Alpokon túl is egy századokon keresztül virágzó műiparágat teremtett, amely a XVI. és a XVII. században Magyarországon is szép, bár eddig még nem igen méltatott virágzást ért el.

Divald Kornél.



342. kép. Velencei reticella-csipke. (XVI. század.)

ÖTÖDIK RÉSZ.

A RENAISSANCE MAGYARORSZÁGON.

I. MÁTYÁS KIRÁLY ÉS A JAGELLÓK KORA.

A SZAKADATLAN ÖSSZEKÖTTETÉS, amelyet Magyarország Itáliával szinte az Árpádok korától fogva ápolt, nem kicsinylendő szellemi közösséget teremtett a két ország nemzete között. Semmi sem természetesebb, mint hogy a XV. századbeli olasz művészet fellendülésével kapcsolatos nagyszerű megújhodás hullámai is korán csaptak át hazánkba; korábban, mint Európa bármely egyéb országába.

Az olasz renaissance művészetnek útját Magyarországon a humanizmus egyengette, amelynek szelleme az Alpokon innen fekvő összes országok közül szintén nálunk érvényesült a legkorábban. Miként külföldön, nálunk is a humanizmus, az antik hatása alatt felpezsdülő új irányú műveltség volt a feltétele annak, hogy a csúcsíveskori művészet a renaissance-szal szemben háttérbe szoruljon. Épp azért, miként Európa többi országaiban a XVI. században, úgy nálunk a XV-ben szintén csak azok karolták fel a renaissance művészetét, akiknek lelkét a humanista műveltség minden izében áthatotta. Minthogy ez utóbbira szert tenni Magyarországon egyelőre csak a főpapok és főurak közül volt módjában egyeseknek, a renaissance művészet pártolói a XV. században szintén csak ezek soraiból kerülnek ki.

A humanizmusnak s ezzel kapcsolatban az olasz renaissance művészetnek térfoglalása hazánkban már Zsigmond király korában kezdődött, aki gyakori utazásai közben maga is sűrűn került összeköttetésbe olasz humanistákkal. Az új művészet első pártfogója nálunk Ozorai Fülöp temesi főispán volt, eredeti nevén Filippo Scolari, aki Firenzéből szakadt hozzánk s Zsigmond király hires hadvezére lett. Vasarinak, az olasz művészek életrajzírójának kijelentése szerint Ozorai Fülöp, vagy amint firenzei honfitársai elnevezték, Pippo Spanno (Fülöp ispán) pártfogása kedvező fogadtatást biztosított nálunk minden olasz mesternek, aki Zsigmond király korában hazánkba került.

A XV. század első éveiben Ozorai Fülöp már egész sor olasz művészt

343. kép. Beatrix királyné dombormüve a bécsi udvari múzeumban.

foglalkoztatott, többek közt egy névtelen bolognait, aki PELLEGRINO DELLA TARSIA tanítványa s alighanem fafaragó és intarziaműves volt. 1409-ben a firenzei MANETTO AMMANATINIt foglalkoztatja. Ez 1384-ben született s 1450-ben Magyarországon halt meg; Firenzében azonban Magyarországon elért sikereinél is nagyobb mértékben az «Il Grasso Legnaiuolo» című tréfás elbszélés révén vált hiressé, amelynek hősei kivüle Brunellesco és Donatello, a firenzei Quattrocentónak ez a két legkiválóbb mestere. Ők teszik csúffá pokoli elmésséggel kieszelt tréfájukkal a kövér asztalost, úgy hogy hazájában nincsen maradása többé, s Magyarországra vándorol. Itt Ozorai Fülöpnek templomokat és palotákat épített, amelyek közül az ozorai palotát a firenzei Rinaldo degli Abbizzi is megcsodálta, aki mint hazájának követe 1426-ban fordúlt meg nálunk s a tolnamegyei Ozorát is útbaejtette. A firenzei követ Székesfehérvárott is járt s itt Ozorai Fülöp diszes sírkápolnáját tekintette meg. Ennek diszítését alighanem MASOLINO, a korai renaissance festészet úttörő mestere végezte, aki Ozorai Fülöp hivására 1425-ben költözött hazánkba s még 1427-ben is nálunk időzött. Olasz életírói szerint Ozorai Fülöp 1426-ban bekövetkezett haláláig 180 templomot, kápolnát és egyéb épületet alapított; rokonai közül Scolari András, mint váradi püspök, Scolari Kálmán mint a kalocsai érsekség kormányzója pártolta a hazájabeli művészetet. Egyéb olasz származású főpapok nálunk ezidőben még a következők voltak: Ioannes de Milanensibus váradi püspök, a firenzei eredetű Buondelmonte kalocsai érsek és Conradus de Cardinis váradi prépost, akik valamennyien mint a humanizmus képviselői az olasz művészetnek is hathatós pártolói lehettek hazámban.

Ezek mellett az idegenek mellett a magyarság soraiból is termettek férfiak, akik az itáliai egyetemeken tanúlva, a humanizmus java képviselői s az új művészetnek hathatós pártfogói lettek. Széchi Dénes biboros († 1465) 1426 körül Padovában tanúl s fényes pályafutásában humanista míveltségének is nagy szerepe lehetett. Az első magyar humanista Zsigmond király korában Zrednai Vitéz János († 1472), a későbbi esztergomi érsek. Ennek unokaöcscse, Csezmiczei János, a Janus Pannonius néven hiressé vált humanista, aki 1458-ban Padovában, Galeotto Marzio társaságában Mantegná-val festeti le magát s versben énekli meg a nagy mester művészetét. Zrednai Vitéz János hatása alatt Hunyadi János is lelkes híve lett a klasszikus világnak; fia Mátyás pedig minden izében humanista nevelésben részesült. Már Mátyás király közvetetlen elődei is érintkeztek humanistákkal, I. Ulászló és V. László összeköttetései Aenaeas Sylviussal, a későbbi II. Pius pápával, ösmeretesek. Miként Zsigmond király udvarában Ozorai Fülöp halála után Manettónak, I. Ulászló udvarában is volt szerepe egy olasz építésznek. PAOLO SANTINI DE DUCCIO volt ez, aki valószinüleg a toszkánai Docciából származott, s aki 1440-ben a magyar király hadi mérnöke. Mint ilyen írhatta a hadügyről és hadi gépekről szóló művét, amelyet számos miniatürkép diszít s amely idővel a párizsi nemzeti könyvtárba került. Ugyanezt a munkát bővítve SANITINI 1449-ben Colleoninak, a hires velencei condottierinek, ajánlotta fel s ezt ma a S. Marco-könyvtár a Taccola-kódex neve alatt őrzi.

Humanista neveltetésénél s a fentiekben vázolt előzményeknél fogva természetes, hogy Mátyás király a renaissance művészetnek már Beatrix királynéval való egybekelése előtt is nagy pártfogója volt. Ha nem is viseltetett azzal a gyülölségig fokozódó ellenszenvvel a csúcsíves kori művészet iránt, amely Itáliában is csak a Quattrocento végén kapott lábra, művészi alkotásait lehetőleg olasz mesterekkel létesíttette s a renaissance-stílust részesítette ezeken előnyben. Rajongása, amelyet szivében a klasszikus világ hősei iránt táplált, nem lehetett kisebb az antik művészet iránt sem.

Miként korában maguk az olasz mesterek, úgy a nagy király is bizvást azt hihette, hogy ezek az antik római művészetet ültetik át udvarába, amelyről a honi mestereknek fogalmuk sem lehetett még. Ez az oka annak, hogy Mátyás király korában az olasz művészek még tömegesebben vándorolnak be hazánkba, mint azelőtt, s a fejedelem bőkezüségénél fogva, amelylyel a jövevényeket jutalmazza, maecenási hire betölti egész Itáliát. Hogy ez utóbbi mennyire tüzelte föl az olaszok képzeletét, annak semmi sem fényesebb bizonysága, mint Lionardo da Vinci ismert adomája, mely szerint a nagy király a festővel vetekedő költőt azzal szégyeníti meg, hogy a festészetet a versírásnál magasabbrendű művészetnek jelenti ki. Mátyás művészetszeretetéről az egykorú olasz fejedelmeknek is volt tudomásuk. Szinte valamennyien elismerték róla, hogy a műpártolásban nem múlhatják felül. Ludovico il Moro 1485-ben egy Madonna képet küld neki, amely üzenete szerint egy Milanóban lakó kitünő festő műve. 1490-ben a milanói fejedelem Bacchus szobrot ajándékoz királyunknak, Lorenzo Medici pedig egy ízben Verrocchiónak Dáriust és Nagy Sándort ábrázoló két domborművével kedveskedik neki. Mátyás király művészi miniaturás kódexekkel teli könyvtárának hirére nézve semmi sem jellemzőbb, mint az, hogy Milano fejedelme is oda küldi embereit, hogy egy könyvtárában hiányzó kódex-unicumot lemásoljanak, Lorenzo Medici pedig a nagy király halálának hirére igy sóhajt föl: «Most már olcsóbbak lesznek a kéziratok!»

Ha Mátyás királytól függött volna, Firenze java művészei udvarában élnek. Az Arnoparti város azonban éppen korában volt virágzása teljességében. Ilyformán nem csoda, ha sok művész nem akart hazájától elszakadni, akit Mátyás király magához édesgetett. Attavante, korának legkiválóbb miniatür-festője, Firenzében dolgozik; jóllehet működése javát Mátyás király foglalja le a maga számára. A többi miniatür-festő élén, kit Mátyás foglalkoztatott, a szintén firenzei Gherardo áll, Attavanténak ez a jeles követője. Blandio 1471-ben Rómából kódexeket hoz a királynak s Budán dolgozik, miként a firenzei Antonio Sinibaldi is. Uralkodása vége felé Mátyás király Oláh Miklós szerint harminc könyvmásolót foglalkoztatott Budán, ezek jórészt egyben festők, mint felügyelőjük Raguzai Felix is.

Filippino Lippit, a Quattrocento kiváló festőjét, Mátyás király szintén nem tudta rábírni, hogy Firenzét elhagyja s udvarába jöjjön. A mester csak onnan küld neki két képet. Az egyiken a királyt ábrázolta egy érem nyomán, a másik festmény tárgya az utolsó vacsora volt. 1488-ban kelt végrendeletében Filippino

344. kép. Mátyás király dombormüve a bécsi udvari múzeumban.

Lippi azzal bízta meg egyik jó barátját, hogy küldje el Mátyás királynak azt a két képet, amelyet megrendelésére festett. Az egyik kép a végrendelet szerint Máriát szentekkel ábrázolta s valószínü, hogy ezen szerepelt mint donátoré, Mátyás királynak érem után festett alakja, amelyről egy másik forrás mint arcképről értesít. Hogy MANTEGNA is összeköttetésbe került királyunkkal, azt Mátyás általa festett arcképének másolata bizonyítja, mely a firenzei Pitti-képtárban látható. A ferrarai ERCOLE DEI ROBERTI, Müntz szerint, személyesen is megfordult Budán s itt a király számára festett. Valószínü, hogy Estei Hyppolittal került ide Ferrarából. De hogy mit festett és meddig dolgozott itt, azt nem tudjuk. Firenze híresebb szobrászai közül VERROCCHIOt foglalkoztatta Mátyás király. A művész megbizottja 1488-ban a királyhoz jön, hogy átvegye a fehér márvány szökőkút árát, amelyet megrendelésére készített.

Mátyás király eddig említett olasz művészeinek sorában építésszel nem találkozunk. Ezekről s a szintén udvarában dolgozó szobrászokról már Vasari is többet tud; de még több adatot köszönhetünk róluk az ujabb művészettörténeti kutatásnak.

ARISTOTELE FIORAVANTE egy bolognai krónika szerint 1458-ban két hidat épít Magyarországon s 1467-ben ismét hazánkba jön. Ebben az évben januáriustól juniusig Mátyás király szolgálatában is kap fizetést a bolognai kormánytól, amelynek építésze volt. Ebből azonban még nem következik, hogy Fioravante 1467-től kezdve csak egy fél évig időzött Mátyás király udvarában. Annál kevésbbé, mert ha nem is tartózkodott nálunk egyhuzamban, Moszkvába, hol 1475—1479 között tevékeny, alighanem szintén Budáról került. S 1488-ban III. Iván cár ismét Mátyást kéri arra, hogy Magyarországból érczöntőket, ötvösöket s templomok, paloták és városok építéséhez értő mestereket küldjön székhelyére. Fioravantét, akit Burckhardt, a renaissancekori művészettörténetnek ez a kiváló tekintélye, sokoldalusságánál fogva Brunellescóval és Albertivel hasonlít össze, Rómában 1447. és 1455. között már V. Miklós pápa is foglalkoztatta. Miként Alberti, Fioravante sem igen kezelte a vésőt, hanem csak tervezéssel foglalkozott. Bolognában a pápai követ kecses palotáját, Perugiában Baccio da Montone várkastélyát építette. Formai szempontból véve a legtöbb kortársánál nagyobb mértékben hajlott az antik felé. Fioravante 1488-ban Bolognában még a Palazzo del Podestát alakította át s mint építészt, az is jellemzi, hogy palotái kényelmes és célszerű elrendezésére fölöttébb nagy súlyt vetett. Minthogy az átalakításoknak valósággal ezermestere volt, de tervei, formai és architektonikus kiválóságánál fogva is Mátyás király budai várpalotájának kibővítésénél alighanem jelentős szerepe volt. Kellő adatok híjján azonban Fioravanténak épp úgy, mint a többi nálunk járt olasz mesterek legtöbbjének határozottan semmit sem tulajdoníthatunk.

Vasari, aki Fioravantéről nem írt életrajzot, még négy itáliai mestert sorol föl, aki Mátyás király udvarában tevékeny volt. A firenzei BENEDETTO DA MAJANO (1442—1497) a leghiresebb ezek között, aki Vasari szerint a nagy király maecenási hirére önszántából kerekedett föl intarziás butoraival Budára. Minthogy azonban a tengeri uton a nedvességtől megromlottak, állítólag ennek a

körülménynek a hatása alatt hagyott fel az intarziával s kezdte a szobrászatot felkarolni. Agyagból s márványból Mátyás királynak is készített néhány munkát, aki ezekkel igen meg volt elégedve.

Egy másik firenzei művészről CHIMENTI CAMICCIA-ról Vasari azt írja, hogy róla sokat mondani nem tud; nyilván azért, mert ideje javát Magyarországon töltötte el. Itt Mátyás királynak, Vasari szerint, palotákat, templomokat, erődöket épített, kerteket és szőkőutakat tervezett. Műveit igen gazdagon és változatosan diszítette s az utóbbi tekintetben BACCIO CELLINI szorgalmas munkatársa volt. Bacciót, ki fiatal korában mint asztalos Bendetto da Majano vetélytársa volt, FRANCESCO CELLINI nevü öcscse is elkisérte Magyarországra. Mindkettőjük unokaöcscse volt a XVI. században hiressé vált Benevenuto Cellini.

Chimenti Camiccia 1431-ben született s Magyarországra költözvén, csak 1479-ben tért vissza rövid időre Firenzébe, a JACOBUS BLAXII ANDREAE nevű művész kiséretében, aki már szintén régebben volt Mátyás király szolgálatában. A két mester ekkor több legnaiuolót, asztalost szerződtetett Budára egy évre a király szolgálatára. Ezek az intarzia-művesek és fafaragók a következők voltak: BARTHOLOMEUS DE CITTO, ALBIZUS LAURENTII, VECTORIUS PETRI SIMONIS, DOMINICUS DOMINICI. Fizetésük havi negyedfél arany volt, azonkívül jó ellátásról és szükségleteik fedezéséről is biztosíttattak. Mikor Chimenti Camiccia Mátyás király megbizásából Firenzében járt, Vasari szerint néhány festményt is megszerzett itt. Ezeket BERTO LINAIUOLO festette, aki alighanem azonos az AMICO DI SANDRO néven ismert Botticelli-tanítvánnyal s akinek műveit a király nagyon megdicsérte. Ez a Berto sok szép képet festvén, melyet Vasari még több firenzei polgár házában látott, élete virágjában halt meg, mielőtt a működéséhez fűzött reményeket megvalósíthatta volna.

A Chimenti közvetítésével felfogadott négy firenzei legnaiuolón kívül a Mátyás király udvarában járt s eddig említett építészek és szobrászok mindegyikéről szinte bizonyos, hogy jóval Beatrix királyné előtt kerültek hazánkba, akivel Mátyás király 1476-ban kelt egybe. Téves tehát az a felfogás, hogy a renaissance-művészet nálunk csak Beatrix királyné hazánkba való költözködésének nyomában kezdett érvényesülni. Mátyás 1458-ban lett Magyarország királya; a csehekkel, akik az ország nyugalmát megzavarták s Frigyes császárral 1462-ben végez. Csakhamar ezután eléri hatalma tetőpontját s a lelkét gyermekkorától fogva átható humanizmussal kapcsolatos maecenási hajlamokat kedve szerint valósíthatja meg.

Építkezései, a budai királyi vár nagyszabású átalakító munkái a XV. század hatvanas-hetvenes éveiben folytak le. Az olasz humanisták irataiban, akik a nápolyi királyleány nyomában jöttek hazánkba, ugyancsak nyoma maradt volna annak, ha az ő szemük előtt folyik az építkezés; mestereiről s arról, hogy melyikük mit épített, így bizonyára szintén többet tudnánk. Beatrix megérkezése után már csak legnaiuolók szerződtetéséről, festők és szobrászok foglalkoztatásáról van tudomásunk. Az intarzia-művesek a palota e tekintetben még meg nem újított termeinek bebutorozásáról gondoskodhattak, az olasz festők és szobrászok

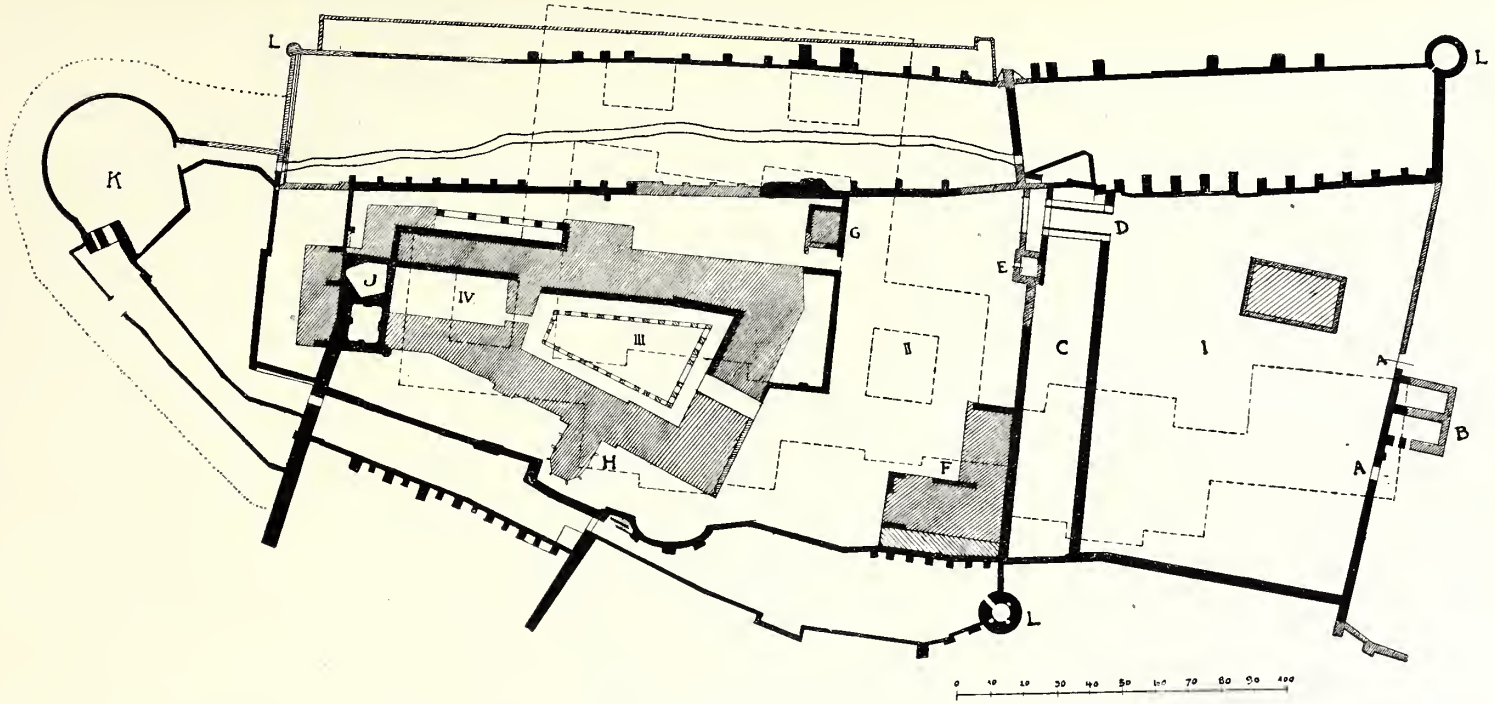
pedig, akiket ekkor Mátyás foglalkoztatott, jórészt már el sem hagyták hazájukat. Csak egy nevesebb szobrászról van tudomásunk, aki Mátyás királynak Beatrixszel való egybekelése után került Itáliából Magyarországra s éveken át itt működött. Giovanni Dalmata ez, akinek legpontosabb életrajzát Fabriczy Kornélnak, a hazánkból külföldre szakadt európai hirű műtörténetírónak, köszönhetjük.

Giovanni Dalmata, akit nálunk közönségesen Traui János-nak neveztek, 1445. körül született Trau városában, de épp oly joggal tekinthető az olasz renaissance-művészet képviselőjének, mint a szintén dalmáciai Luciano de Laurana, az urbinói herceg híres építésze. Traui János a korai renaissance márványfaragó szobrászainak ama csoportjába tartozik, amely tömegesen elvállalt munkáival Rómát árasztja el.

Művészünk 1460-ban az örök városban Paolo Romano műhelyében dolgozik. 1466-ban Andrea Bregno közreműködésével a S. Maria sopra Minerva-templom Tebaldi-síremlékét alkotja meg, 1469-ben Mino da Fiesole társaságában a S. Marco-templom oltárát, majd ismét II. Pál pápa síremlékét faragja, 1480-ban Minóval és Bregnóval együtt a sixtusi kápolna cancellatáját. Miként társait, Dalmatát is Firenze java márványfaragó szobrászaihoz képest a teremtő erő fogyatékossága, a motivumokban nagy egyformaság s általában józan felfogás jellemzi. Bár Mino és Bregno s az inkább az antikot, mint a természetet utánzó Paolo Romano egyaránt hatással volt rá, műveit ezekétől alakjai nyersebb realizmusa, nagyobb elevensége különbözteti meg s az, hogy domborműveinek formái erősen kiemelkednek az alapból, ruhájuk ismét hol elnagyolt, hol gyürődött, nyugtalan s kellő motiválás híján rendszerint modoros.

345. kép. A visegrádi Madonna az esztergomi primási gyűjteményben.

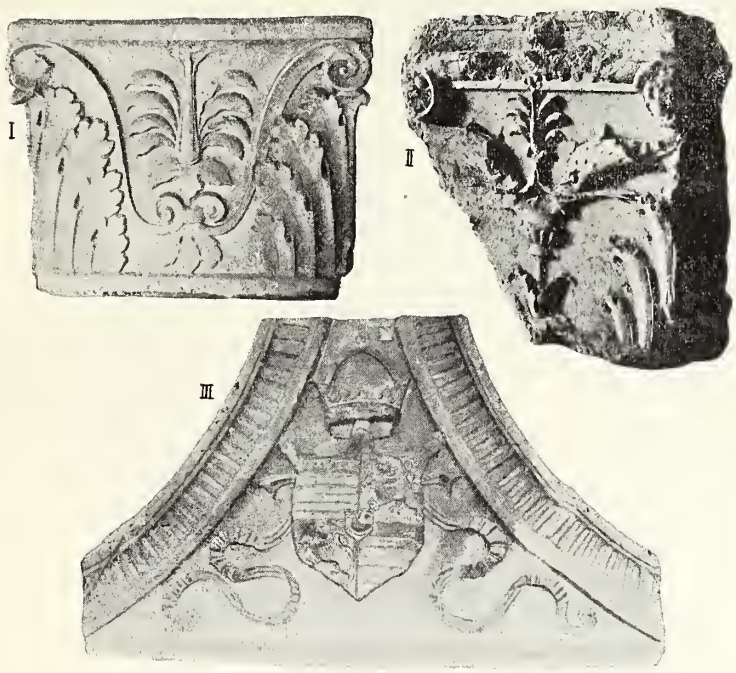
A nagyszabású feladatok, amelyeket Rómában reá bíztak, azt bizonyítják, hogy Traui János korának megbecsült művésze volt s mint ilyen került Mátyás király udvarába, aki valószínüleg 1481-től 1488-ig, illetőleg 1490-ben bekövetkezett haláláig foglalkoztatta. Hogy sokat dolgozott a nagy király számára, ennek bizonysága az 1488-ban július 25-én Bécsben kelt oklevél, amelyben Mátyás Traui Jánosnak, teljes nevén Magister Joannes Duknovich de Tragurio-nak a Kőrös-vármegyében levő Szávamenti Majkócz várat adományozza, még pedig az oklevél szavai szerint azért, mert a művész, aki a világ többi fejedelmeinél is sok dicséretet és dicsőséget aratott, az általa faragott szobrokkal a jövőben is hasznára lesz, mivel művészetével a király és országa javát gyarapítja s a hírt és dicsőséget, amelyet szerencsés hadjárataiban szerzett, hasonlókép alko-



346. kép. A budai királyi vár alaprajza a XV—XVI. században. Egy török korbeli alaprajz s a kiásott alapfalak nyomán rajzolta Györgyi Géza. A pontozott vonalak a mai királyi vár épületeit jelzik. I. Első udvar. *A:* főbejárat, *B:* kaputorony, *C:* sáncárok, *D:* felvonóhíd, *E:* őrtorony. II. második udvar. *F:* Friss-palota, *G:* Csonka torony. III. Árkádos udvar. *H:* Várkápolna. IV. Negyedik udvar. *I:* István torony, *K:* nagy rondella, *L:* bástyák.

tásaival halála után is megörökíti. Az oklevél ezen szavaiból nyílvánvaló, hogy Traui János, mint művész jelentős szerepet töltött be Mátyás udvarában, még pedig az oklevél határozott kijelentése szerint mint márványfaragó szobrász — statuarius sive marmorum sculptor.

Traui Jánosról 1490-től közel húsz évig határozott adat nem maradt ránk; csak 1509-ben tünik föl ismét Anconában, ahol Beato Girolamo Gianelli síremlékén dolgozik. Hogy 1508-ig hol élt és hogy mivel foglalkozott, azt nem tudjuk. 1498-ban a velencei Scuola di S. Marcoban egy Giovanni de Stanno da

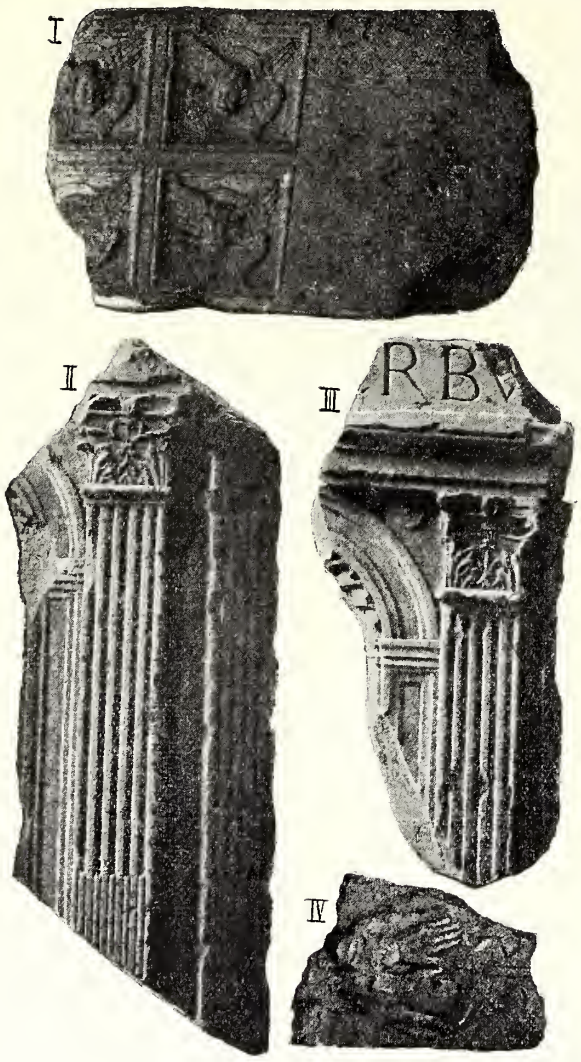


347. kép. Renaissance-töredékek a budai királyi várból. I. Pillérfejezet homokkőből, magassága 47 cm. II. Pillérfejezet vörös márványból, magassága 60 cm. III. Mátyás király címerével díszített vörös márványlap, valószínűleg a Friss-palota egyik csúcsíves ajtajának ormából, magassága 130 cm.

Trau nevű szobrász tevékeny, aki a scuola felső termében egy három részre osztott márványoltárt farag, amelyért 2 év alatt 450 aranyat fizetnek neki. Valószínü, hogy itt Giovanni Dalmatáról van szó, akit közvetetlenül Mátyás halála után Beriszló Bertalan vránai perjel fosztott meg a nagy királytól kapott Majkócz várától s aki azután alighanem ismét vándoréletet élt.

A XV. században nálunk járt vagy királyaink, főuraink és főpapjainkkal összeköttetésben állott olasz mesterek nagy számához képest az emlékek száma, amelyek ezektől ránk maradtak, vajmi csekély. Történelmünk viharai folyamán a királyaink bőkezűségéből épült legmonumentálisabb alkotások is elenyésztek s az ezek művészi fényéről megemlékező egykorú leírások elragadtatással teli magasztalását, csak egy-két vázlatos rajz s néhány ékítményes töredék igazolja

A XV. század folyamán királyaink, főuraink és főpapjaink számára dolgozó olasz festők működésének kézzelfogható emlékeit jóformán csak néhány miniaturás kódex, főleg a Corvina ránk maradt kódexeinek képeiben bírjuk. A Quattrocento-korabeli olasz szobrászat legjelentősebb ránk maradt s nálunk készült emléke tagadhatatlanúl Mátyás király és Beatrix királyné márvány dombormüve a bécsi műtörténeti múzeumban, mely minden valószínűség szerint GIOVANNI DALMATA alkotása. (343. és 344. kép a XXXI—XXXII. táblán.)

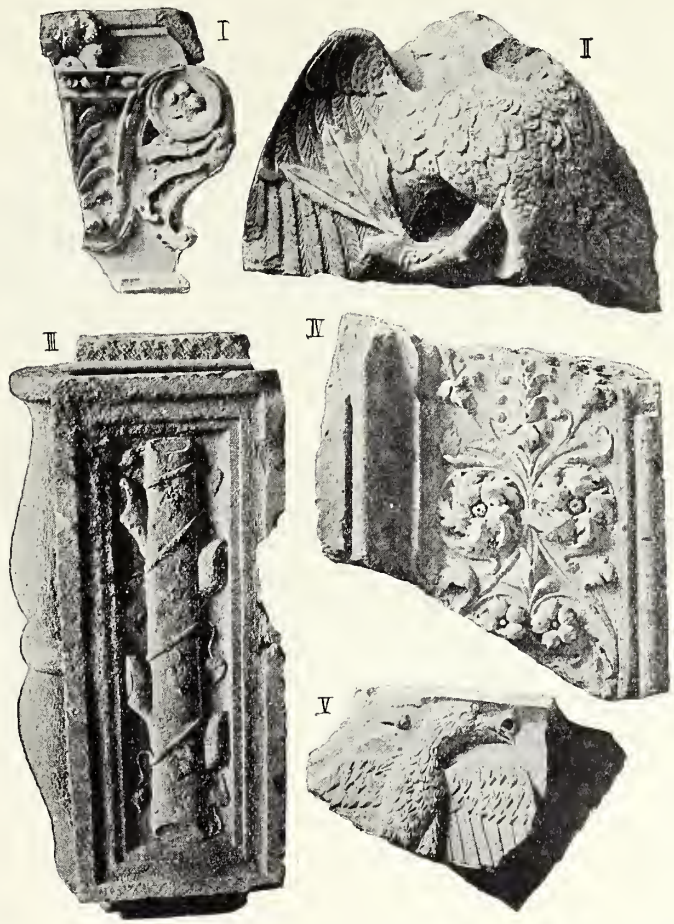


348. kép. Renaissance-töredékek a budai királyi várból, valószínűleg alamizsnás Szent János kápolnájából. I. Ajtófülke mennyezetének részlete, magassága 96 cm. II—III. Falifülkék keretének részletei, magasságuk 96 és 80 cm. IV. Püspöki jelvényekkel ékes töredék fehér homokkőből.

Mátyás király korabeli művészetünk legkiválóbb emléke az ötvösség körébe vág. Az esztergomi úgynevezett kálvária ez, a legpompásabb ötvösmunkák egyike, amely valaha készült s amely elbájolóan szép harmóniával egyesíti magán a csúcsíveskori művészetnek s a renaissancenak elemeit. Az esztergomi kálvária mesterének kilétéről az európai műtörténelem legkiválóbb művelői körében már nagy viták folytak, anélkül, hogy ezeket megoldottaknak tekinthetnők. Bár pozitive adatunk erre épp úgy nincs, mint arról sem, hogy külföldi mester műve, tekintve ötvösségünk XV. századbeli pompás virágzását, nem tartjuk kizártnak, hogy a világhírü esztergomi kálvária, ha java részében olasz mester terve után készült is, a magyarországi ötvösség remeke.

Nagyon csalódnak, akik azt hiszik, hogy a nagy számban hozzánk vándorolt olasz művészek mellett a csúcsíveskori hagyományok szellemében dolgozó hazai mesterek nem érvényesülhettek s hogy a renaissance nálunk rövidesen a háttérbe szorította a csúcsíves ízlésű művészetet és ennek művelőit.

Ha egyéb adataink erre vonatkozólag nem lennének is, maga az esztergomi kálvária is elegendő bizonysága volna annak, hogy a gótika és a renaissance még Mátyás király korában is igen szépen megfért egymás mellett, épúgy mint Észak-Itáliának is nem egy városában. Ez utóbbiak emlékeihez hasonlók lehettek

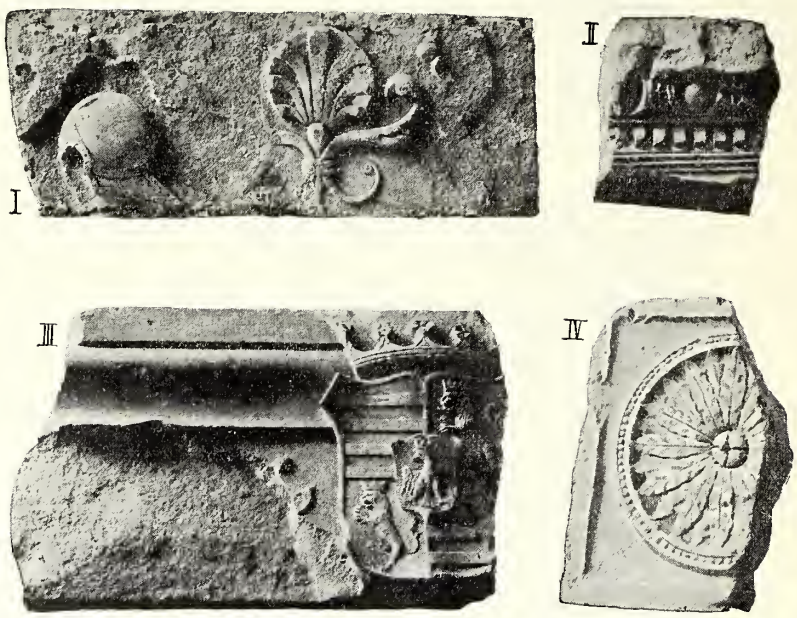


349. kép. Renaissance-töredékek a budai királyi várból. I. Pillérfejezet töredéke homokkőből, 60 cm. magas. II. Holló vörös márványból, 35 cm. magas. III. Balusztrád részlete fehér homokkőből, 76 cm. magas. IV. Ajtókeret töredéke vörös márványból, 38 cm. széles. V. Gyűrűs holló sárgás mészkőből, 22 cm. magas.

Mátyás király építkezései a budai és visegrádi várban, amelyek palotáinak zöme még az Anjouk korában épült.

Az Anjouk és a Zsigmond korabeli várfalakat s az ezeken belül épült palotákat Mátyás királynak aligha jutott eszébe lebontatni. Csak átalakításukról gondoskodott s amennyiben, mint a Zsigmond király korabeli Friss-palota, félben maradtak, befejezésükről is. A visegrádi várnak századok viszontagságai folyamán

ékítményes részleteitől teljesen megfosztott roskadozó falai ma is a középkori építészet jellegét tükröztetik vissza. Hogy Mátyás király korabeli diszítésében épúgy, mint a budai várban, a renaissance stilje volt az uralkodó, azt az itt foglalkoztatott mestereken kívül, egy Visegrád várából való vörös márvány dombormű is bizonyítja, mely ma az esztergomi primási gyűjteményben látható, valamikor a várkápolna ajtókeretének orma lehetett s félkörü ívben a Madonnát ábrázolja. (345. kép.) Ezt Pulszky Károly a Márványmadonnák mestere névvel jelölt ismeretlen firenzei szobrász művének tulajdonította. Traui Jánosról akkor még vajmi keveset tudott a műtörténelem s tekintve a Madonna stiljét és azt,



350. kép. Renaissance-töredékek a budai királyi várból. I. Friz részlete fehér homokkőből, 22 cm. magas. II. Párkánytöredék fehér márványból, 14 cm. magas. III. Töredék a Jagello-címerrel, vörhenyes mészkő, 28 cm. magas IV. Rózsa, vörös márvány. Átmérője 26 cm.

hogy ez a mester huzamosabb ideig dolgozott Mátyás királynak, nincs kizárva, hogy az esztergomi Madonna is Giovanni Dalmata műve, akinek stilje vagy legalább hatása több, a XVI. század elejéről ránk maradt márványemléken is érvényesül.

Mielőtt ezekről szólnánk, vessünk egy pillantást a budai királyi várra, amely a mohácsi vész előtt Magyarország legmonumentálisabb profán építészeti alkotása volt.

Forrásaink, amelyek segítségével legalább alaprajzi elrendezése tekintetében elég biztos tájékozást nyerünk: a budai királyi vár XV—XVI. századbeli leírásai, néhány metszet s két XVII. századbeli helyszínrajz, amely utóbbiak egyike török feliratokkal Marsigli iratai között a bolognai egyetem könyvtárában, a másik 1686-ból a bécsi állami levéltárban maradt ránk.

Ezek és a mai királyi várpalota építése kapcsán felmerült adatok felhasználásával készült a 346. képünkön látható alaprajz, amelynek bizonysága szerint

351. kép. Az esztergomi Bakócz-kápolna.

ha nem is volt oly sürün beépítve, a régi királyi vár a mainak egész területét kitöltötte. Kettős bejárata, egy hatalmas kaputoronytól jobbra balra a mai Szent György-térről tágas előudvarba nyílt, amelynek déli oldalán sáncárok, ennek nyugoti végén kapútornyos felvonóhíd terült el. A második udvar északkeleti

sarkában állott Zsigmond király Friss-palotája, amely Mátyás király koráig befejezetlen volt. A második udvar ellenkező, délnyugati sarkában volt az úgynevezett csonka torony, mely eredetileg, alighanem még az Anjouk korában, a belső vár kapútornyának épült, de mint neve is mutatja, szintén befejezetlen maradt.

A belső vár épületei egy trapézalaku árkádos- s egy derékszögű négyszögletes udvart zártak körül. Az előbbi épületeinek javarésze a közéjük iktatott vártemplommal az Anjouk korában már megvolt. A belső vár kisebbik négyszögletes udvarának déli szárnya a királyi vár legrégibb része s V. István királyunkról elnevezett tornya mellé még XIII. századbeli épületek sorakoztak.

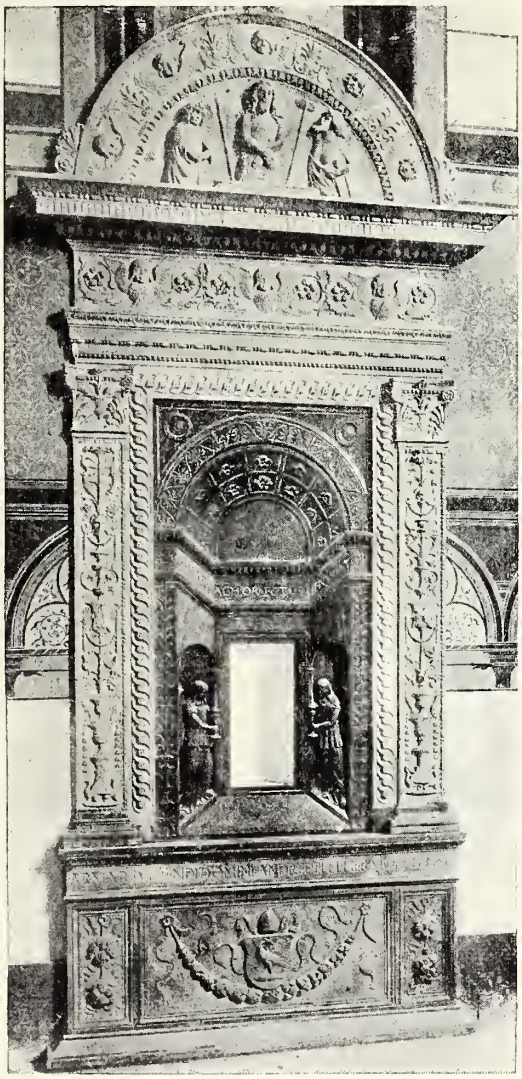
352. és 353. kép. Ékítményes töredékek a budapest-belvárosi templom északi tornyában.

Több mint valószínü, hogy alapjain kezdve ujonnan Mátyás király a budai várban nem sokat épitett. Az átalakításokra és a befejezetlenül maradt épületek kiegészítésére azonban annál több alkalom nyílt.

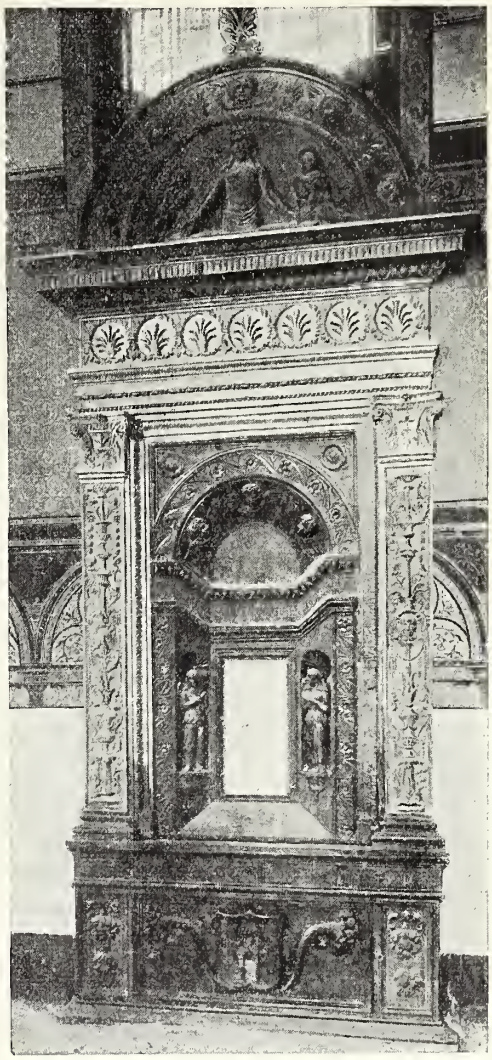
A belső vár kisebbik, feltünően szabályos udvara alaprajzainkon látható alakját s a budai hegyekre néző loggiás nyugoti szárnyát minden bizonnyal akkor nyerte. De új diszítéshez jutottak Mátyás király korában az Anjou és Zsigmond király korabeli paloták is s ez a diszítés az ezek tájékán kiásott faragványos részletek bizonysága szerint a renaissance tiszta stiljében pompázott. (347—350. kép.)

Ezeknek a töredékeknek javarészét a Nemzeti Múzeum régiségtára és a

fővárosi múzeum őrzi, s a 348. képünkön láthatók az Aujoukori királyi vártemplom Mátyás korabeli diszítéséből valók. A kerubfejes homokkőlap dombormüves kereteinek ferde vonalai alapján ítélve, a vártemplom egyik befelé szü-



354. kép. Nagyrévy Endre pastoforiuma a budapest-belvárosi plébánia-templomban.



355. kép. Pest városának pastoforiuma a budapest-belvárosi plébánia-templomban.

külő ajtónyilásának mennyezeti béllete volt, a pilaszteres töredékek pedig pastoforium fülkék keretéből maradtak ránk.

A 347. képünkön látható két pillérfejezet alighanem valamelyik palotarész homlokzatának pilléres tagozásából való. Mátyás királynak ugyanezen a képen látható vörös márvány cimerét egy régibb csúcsíveskori kapu ormába faragták.

A 349. képünkön egy pompás arabeszkes félpillér kitöltés bilincselheti le leginkább figyelmünket. Általában a budai királyi várból ránk maradt renaissance kori ékítményes töredékek javarésze semmivel sem áll mögötte az egykorú firenzei márványfaragók munkáinak s bár a közhiedelem nálunk az, hogy Mátyás király halála után Magyarországon a renaissancenak is hirtelen vége szakadt, egész sor emlékünk nemcsak e balhiedelem ellenkezőjét, de azt is bizonyítja, hogy a renaissance nálunk a mohácsi vészig, a Jagellók korában is megmaradt Mátyáskorabeli színvonalán. Hogy a Jagellók maguk is építkeztek a budai királyi várban erről egy cimerükkel ékes párkányrészlet tanuskodik (350. kép.).

356. kép. A pécsi pastoforium.

Jóval jelentősebbek azonban ennél azon renaissance emlékeink, amelyek akkori székesfővárosunkon Budán kívül, az ezzel szomszédos Pesten, Pécsett, Esztergomban és Gyulafehérvárott maradtak ránk. Ezek közül mind időrend, mind művészi érték tekintetében az esztergomi székesegyház Bakócz kápolnája az első. (351. kép.)

Alaprajzi elrendezése s fölépítése tekintetében a művésziesen faragott vörös márványkövekből összerótt kápolna a firenzei Brunelleschi-féle centrális elrendezésű kápolnák alaptípusára vezethető vissza. Rövidszárú görög kereszt alapján épült fülkéi fölött pendentifeken nyugvó kupola tetőzi be, amely a fülkék, illetőleg bejáratának félkörű boltíveihez hasonlóan kazettásan tagolt. Az ívközökben párosával sorakozó s egymás mellett derékszögben álló korintizáló oszlopok gerendázatának frizén ez a felirat fut végig: Thomas Bakócz de Erdoed Cardinalis Strigoniensis Almae Dei Genitrici Mariae Virgini extruxit Anno Domini MCCCCCVII.

A Bakócz-kápolna fehér márványból faragott oltára 1520-ból való, a firenzei Andrea Ferucci műve s oromdíszében már a barok közeledését sejteti. Ugyan-

abban az évben, amikor Bakócz Tamás biboros, a pazar kezű maecenás a sírja fölé szánt pompás márvány-kápolnát építtette, diszítették renaissance-stílusban Pest város lakosai a Boldogasszonyról elnevezett főtemplomukat.

Ebből a diszítésből a temérdek viszontagság ellenére, amelyen a templom keresztül ment, napjainkig ugyancsak jelentős darabok maradtak ránk. Ilyenek a XVI. század elején ujonnan épült főoltár töredékei: hat fehér homokkőből faragott s egyházi szerelvények trofeumaival ékes félpillérrészlet, amelyet a templom XVIII. századbeli átalakításakor az északi torony legfelsőbb emeletén falaztak be, ahol ma is láthatók (352. és 353. kép).

357. kép. A gyulafehérvári székesegyház renaissance előcsarnokának homlokzata.

Ilyen a két pompás pastoforium, amely a templom szentélyében a főoltár mellett ma is eredeti helyén áll. Az egyik Nagyrévy Endre, címzetes püspök, a pesti Boldogasszony-templom plébánosának bőkezűségéből készült, talapzati részén a püspök címere látható; párja Pest város címerével ékes; mindakettőnek a szentségfülkét magában foglaló magva vörös márványból, gazdag hatású kandeláber arabeszkes kerete fehér mészkőből faragott. Nagyrévy püspök pastoforiumának kerúbfejes félkörű keretbe foglalt ormát a Corpus Domini domborműve Mária és szent János között, Pest városáét ugyanaz két angyal között tölti ki (354. és 355. kép).

A két pesti pastoforiumhoz hasonló és ezzel szinte azonos stílű vörös márványból faragott, de még gazdagabb hatású emlék a pécsi székesegyházban maradt ránk s szintén 1507-ből. Ezt talapzatán Szathmáry György pécsi püspök címere diszíti, ki 1505-től 1521-ig volt az egyházmegye püspöke (356. kép).

Eddig ismertetett renaissance-emlékeinken a firenzei Quattrocento-korabeli márványfaragó szobrászok stílje az uralkodó. Az 1512-ben Lászay János erdélyi főesperes bőkezűségéből épült gyulafehérvári kápolnán a székesegyház mai északi előcsarnokán Észak-Itália korai renaissance-építészetének a hatása érvényesül,

amely e stílusnak későbbi fejlődésére nézve nálunk csakhamar elhatározó fontosságúvá lesz. A kápolnát sarkain felső részükben fülkés, gazdagon diszített pillérek tagolják, faragványos kapujának erőteljesen kiugró párkánya fölött ismét kettős pilaszterek közé foglalt kagylós fülke látható. (357. kép) Az előcsarnok belső ajtajának kerete szintén gazdagon faragott s négyszögletes, kagylósan betetőzött ormát a Madonna előtt térdeplő donator domborművű képe töltötte ki.

358. kép. Zápolya István nádor síremléke a szepeshelyi székesegyházban 1499-ből, későbbi barokkeretével.

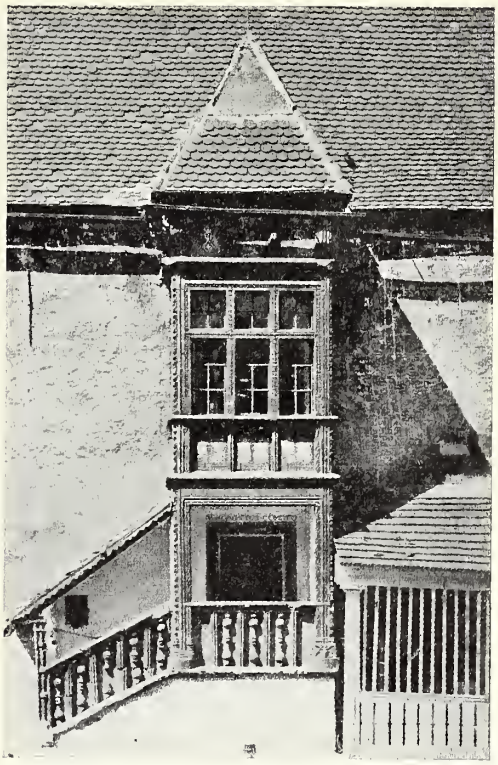
359. kép. Az eperjesi Szt. Miklós-templom keresztelő medencéjének részlete. XVI. század.

II. A RENAISSANCE FEJLŐDÉSE A XVI. ÉS XVII. SZÁZADBAN.

Királyaink, főpapjaink és főuraink udvarából a renaissance nálunk korán terjedt el s a XVI. század első felében országszerte általánossá válik. Egyes diszítő részleteken a renaissance hatása már a XV. század hetvenes éveiben is érvényesül, mint például Kassán a Szt. Erzsébet-templom főoltárának predelláján. A renaissance általános elterjedését nálunk azok a művészeti alkotások segíthették elő leginkább, amelyek régi művészeti főhelyeinkből készen kerültek a legtávolabbi vidékekre. Ezek ismertették s kedveltették meg az új stílust határ-

széli városaink közönségével, amely hellyel-közzel már a XVI. század első tizedében építkezéseinél egyenesen kiköti, hogy ennek részletei renaissance-jellegűek legyenek. Így tesznek a bártfaiak, amikor csúcsíveskori városházuk átalakításáról van szó s az erre vállalkozó ALEXIUS mestert olasz szabású ablakok faragására kötelezik (fenestrae italicales). Emellett azonban az emeletessé bővített városházára egészen középkori jellegű hatalmas tetőt rakatnak, még pedig nyilván

360. kép. Részlet a kisszebeni plébániatemplom déli kapujából. XVI. század.



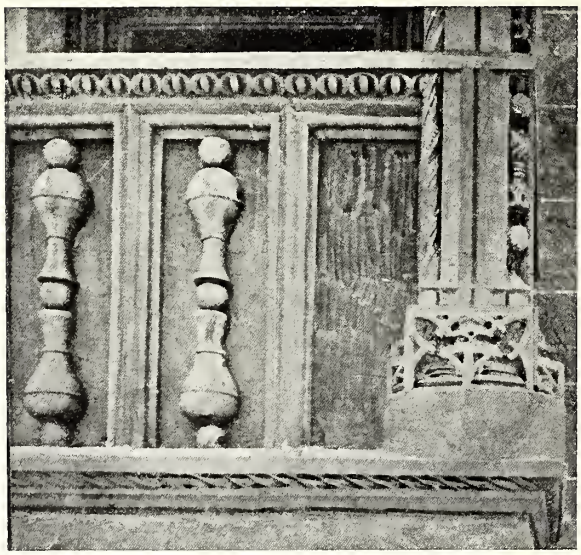
361. kép. A bártfai városház erkélye.

azért, mert hatalmas padlásra ezután is szükségük volt, ez lévén a városi ellenőrzés alatt álló virágzó takácsmívességük és vászonkereskedésük raktára.

A renaissancenak a középkori hagyományokkal való megalkuvásának nem egy példájával *síremlékeink* sorában találkozunk, amelyek javarésze művészeti főhelyeinkről minden bizonnyal készen került mai helyére. Ilyen a két Zápolya-síremlék Szepeshelyen, amely elrendezésében teljesen középkori jellegű, díszítő részleteiben különösen mellékalakjai fölfogásában a renaissance stílusát mutatja (358. kép). Ezek a síremlékek esztergommegyei vörös márványból készültek, amely

a magyarországi korai renaissancenak messze földön fölkarolt, kedvelt anyaga volt. Ebből faragták az eperjesi Szt. Miklós-templom keresztelő medencéjét is, amelynek alsó része 359. képünkön látható. Ezt a vörös márványfajtát Lengyelországban is fölkarolták, ahová a renaissance-stílust, Divéky Adorján újabb kutatásai szerint, a XVI. század elején I. Zsigmond lengyel király, aki nálunk II. Ulászló udvarában három esztendőt töltött el, hazánkból behivott mesterek segítségével ültette át.

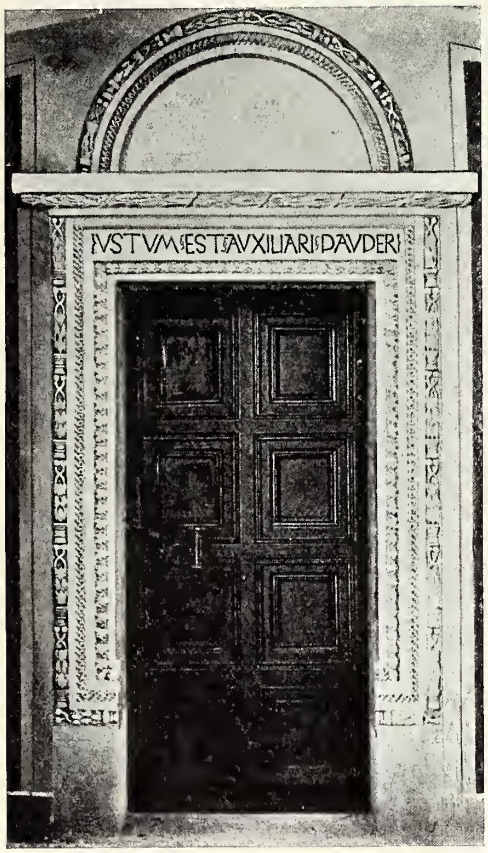
Ilyformán tehát alig van alapja régibb íróink amaz állításának, hogy a renaissance-építészetnek az a sajátos változata, amelynek emlékei a legnagyobb számmal a felvidéken maradtak ránk s amelyet ilyformán bízvást felsőmagyarországi renaissancenak nevezhetünk, Lengyelországból szivárgott volna át hozzánk.



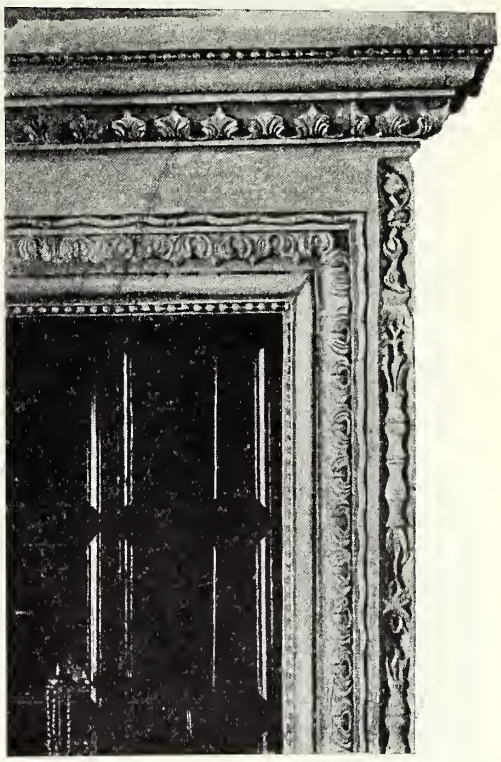
362. kép. Részlet a bártfai városház erkélyes tornyából.

Mielőtt erről szólnánk, nézzük azokat az emlékeket, amelyek az ország különböző részeiben a XVI. század első feléből maradtak ránk s szinte mind még határozottan olasz jellegűek. Ezek egy részének mestereiről is tudjuk, hogy olaszok vagy dalmaták voltak, ám szinte kivétel nélkül másod- és harmadrangú kőfaragómesterek, mint Firenzei János, a nagyváradi múzeumban levő menyői keresztkút mestere vagy Raguzai Vince, aki a héthársi templom primitiv és esetlen kapukeretén örökítette meg nevét s akinek nem sok valószínűséggel a berzevicei és kisszebeni templom déli kapuját is tulajdonítják (360. kép). Ez utóbbiak, ha nem is elsőrangúak, a héthársinál jóval művésziesebb munkák s egész sor felvidéki renaissance-emlékünkkel mutatnak rokonságot, amelyről valószínű, hogy hazai kőfaragómesterek keze alól került ki. Ide tartoznak a bártfai városháza renaissance-részletei: különösen a tornyos erkély, amelynek renaissance-ékítményeibe hellyelközzel nem minden sajátos varázs nélkül csúcsíveskori elemek szövődnek. (361. és 362. kép.) A bártfai városháza átalakító munkáit három mester végezte. Sándor kőfaragó-mester 1507-ben a városháza egyik csúcsíves kapuját nyolc forintért faragta. Elek mester ugyanekkor szerződik három renaissance-ablakra. 1508-ban végzik a legtöbb munkát s a többi ablakot, a tornyos erkélyt és az ajtókereteket nyilván szintén Elek mester faragta. (363. és 364. kép.) 1509-ben egy harmadik mester, János kőfaragó tünik itt föl, aki minden ízében középkori fölfogással a

városháza koszorú párkányát és a két oromfal fantasztikus alakjait faragta. János mester tisztes korú ember lehetett s még a régi iskola híve, ennek minden fortélyában jártas. Faragványai igen jellemzők. Talán még jó félszázaddal előbb rajzolta tele ezek mintáival mustráskönyvecskéjét vándorútjában. A felvidék akkor épült szerény csúcsívesstílű templomain azonban nem volt módjában fölhasználni motivumait. A bártfai városházán halmozta össze mind, s főleg ez a körülmény az oka



363. kép. Renaissance ajtókeret a bártfai városházán.



364. kép. A bártfai városház egyik ajtajának részlete.

annak, hogy az épületen a középkori jelleg az uralkodó. Az emeleti tanácsteremben levő fülkés tiszafa-mennyezet gerendáinak keresztmetszetében is egész tisztasággal érvényesül a csúcsíves boltozatbordák tagozása. Kisszeben városának évkönyveiben 1518-ból az a följegyzés maradt ránk, hogy ekkor boltozta be az itteni templom négy sarokkápolnáját János mester Eperjesről. A boltozatok itt is még csúcsíves stílűek, aminthogy a keresztalakban épült templom sarkait kitöltő négy kápolnát másként nem is igen lehetett volna fölépíteni. Több mint valószínű, hogy a bártfai városházán tevékeny JÁNOS mester s az imént említett eperjesi

365. kép. A sárospataki vár öreg tornya és Perényi-szárnya.

JÁNOS egy ember volt, aminthogy a bártfai városháza díszítő munkáiban is nem egy eperjesi mester vett részt. Szorultságból a kisszebeniek még igénybe vették

366. A sárospataki vár öreg tornyának renaissance kapuja.

János mesternek a régi hagyományokban gyökerező művészetét. Templomuk ugyanez időtájt épült kapuját és szószéküket azonban 1526-ban már renaissance-stílusban faragtatták. 1520-on túl csúcsíveskori stílusban számottevő művészi alkotás már nem készült nálunk, legfeljebb Erdélyben. Kőfaragók, asztalosok, vasművesek és egyéb mesteremberek mind renaissanse-stílusban dolgoznak. Az építészet terén, mint egész Európában, az északi Itáliából mindenfelé elszéledt «északitáliai mesterek»-nek nálunk is jelentős a szerepük. Ezekkel a főleg a velencei terra-fermából származó mesterekkel lépten-nyomon találkozhatunk s hol nevükkel, hol legalább ennek kezdőbetűivel jelzik munkájukat.

Magyarországi társaik, akiknek sorából kerülnek ki segédeik is, ezalatt továbbra is névtelenül dolgoznak s mint a középkorban legfeljebb mér-

tani jellegű vonalakból összerótt mesterjelekkel jelzik munkáikat. Így tesz a sárospataki vár lakótornya diszítő részleteinek mestere.

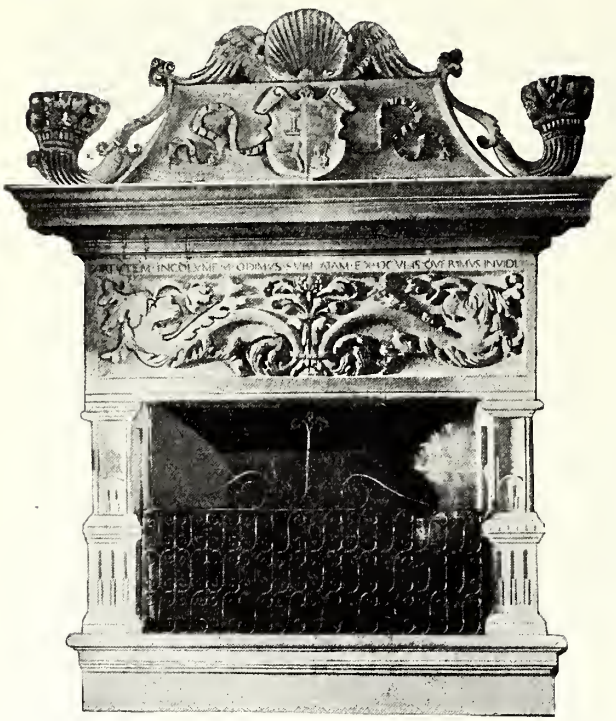
A sárospataki vár egykor királyi birtok volt s alapítása az Árpádok korába esik (365. kép). Ebből maradt ránk hatalmas lakótornya, amelyet a XVI. század huszas éveiben Perényi Péter, akkor erdélyi vajda és koronaőr, alakít át gyökeresen, aki a vár többi részeit is ujjáépíttette s tetemesen kibővítette. A lakótorony kapujának s ablakainak kőből faragott diszítő részletei a velencei renaissance hatá-

367. kép. A sárospataki vár összekotő folyosója. XVI. század.

sát tükröztetik vissza, de a rajtuk látható kőfaragójelek bizonysága szerint magyarországi mesterek alkotásai. (366. kép.) A kapu kerete arabeszkes diszitésű félpillérekből áll, amelyek párkányát kétfelől egy-egy puttó magas domborművű alakjával diszített attikán háromszögletes oromfal tetőz be, mezejében címert tartó angyallal. Az ablakok különböző formájuak: kőkeresztesek, oszlopokkal elválasztva két vagy több nyílásúak s hol faragványos és háromszögletes keretbe foglalt, hol fantasztikus növényi elemekből összerótt keretnélküli ornokkal tetőzvék be. A motivumok hellyel-közzel zavarosak, a kőfaragás technikája azonban itt mindenütt kitűnő s mindenesetre biztosabb és gyakorlottabb vésőre vall, mint a mintegy tíz évvel később ujonnan épült Perényi-szárny faragványainak zöme. Ennek mestere vagy

legalább tervezője SANDRO olasz építőmester volt, aki úgy látszik állandóan a Perényi-család szolgálatában állott, mert Perényi Péter fia, Gábor 1555-ben s 1560-ban kelt adományleveleiben hálásan emlékezik meg azokról a szolgálatokról, amelyeket apjának a pataki vár és más várak építése közben tett.

A sárospataki vár legszebb renaissance-stílű építészeti részlete a lépcsős folyosó, amely a középkori lakótornyot és az akkor ujonnan épült Perényi-szárnyat összeköti s amelynek zárt emelete fölött derűs hatású, nyílt félköríves, toszkán oszlopos folyosó húzódik (367. kép). Maga a Perényi-szárny, külső tagoltságában is a velencei palotákra nézve jellemző hármas beosztást mutatja, amely azonban csak külső, jelentősebb faragott dísz nélkül való homlokzatán érvényesül. A vár belső udvarára néző homlokzat részarányosságát a négyszöget formáló palotának a Perényi-szárnyhoz fűzött oldala zavarja meg; annál gazdagabb ez faragott részletekben. Földszinti homlokzatát hatalmas velencei ízlésű, három nyílású ablak töri át, tagozataiban tele elnagyolt formájú díszítményekkel. A szomszédos szárny folyosójára nyíló ajtó arabeszkes orma annál szebb, aminthogy a Perényi-szárny belsejében levő ajtókeretek, kandallók és egyéb faragványok formai és technikai szempontból véve szintén tökéletesebbek, mint az épület külsején levők. Ezek sorában a 368. képünkön látható kandalló 1542-ben Perényi Péter fogságba kerülése évében készült, amelyből csak 1548-ban szabadult ki s nemsokára erre meg is halt. Művét fia folytatta, de a várpalota négyszögét a róla elnevezett szárnnyal 1643-ban csak Lorántffy Zsuzsanna fejeztette be. A következő nemzedékek, különösen XVIII. századbeli birtokosai, ismételten is nagy átalakításokat végeztettek a pataki várban s hogy ennek termeiben hajdan a festett díszítésnek is jelentős szerepe volt, erről ma már csak a Perényi-szárny emeleti sarokerkélyének derűs hatású szép groteszk ékítményei tanuskodnak.



368. kép. Kandalló a sárospataki vár Perényi-szárnyában. 1542.

A fejedelmeink, főpapjaink és főuraink bőkezűségéből a XV. században és a XVI. század elején épült renaissance-paloták mind elpusztultak. A későbbiek

közül megviselt állapotban, aránylag azonban mégis a legjobb karban csak a sárospataki vár, a XVII. században s a következő elején, a Rákócziak kedvelt birtoka, maradt ránk. Erdélyi fejedelmeink egy részéről, így Bethlen Gáborról, egy-két művészi részleten kívül, mint aminőket a keresdi kastély őrzött meg, csak egykorú följegyzések bizonyítják, hogy a művészetnek bőkezű pártfogói voltak. Egykor mesés vagyonukhoz hasonlóan, háborús viharok folyamán a bőkezűségükből épült művészi alkotások is elpusztultak.

369. kép. A régi városháza Beszterczebányán, a XVI. század elejéről, felső részében átalakítva.

Azok a gyér számú részletek, amelyek ránk maradtak, művészi kiválóság tekintetében nem mérkőzhetnek azokkal az emlékekkel, amelyeket Európa többi országaiban s jórészt Itáliából behívott java mesterekkel békésebb viszonyok között azok fejedelmei emeltek. Perényi Péter sárospataki építkezései sorában az egész városrészt körülzáró új erődítmények költségei minden bizonnyal sokszorosan fölülmúlták a várpalota építésének költségeit s az utóbbinak és az erődítményeknek tervező mestere alighanem ugyanaz az ember: a feljebb említett Sandro mester volt. Bizonyos, hogy ez utóbbi különb várépítő lehetett, mint művész s Perényi és kortársai a mohácsi vész óta csaknem szakadatlan fegyvercsörgés közepette szintén fontosabbnak tartották az erődítményeket, mint palotáik művészi diszítését.

Németországban a harmincéves háború minden művészi tevékenységet megbénított. Magyarországon a két századon át szinte szakadatlan török veszedelem s belső harcok ellenére, szerény határok között ugyan, de tovább fejlődik a renaissance-művészet s szerény eszközeivel is annyi leleményességről, jó ízlésről és eredetiségről tanuskodik, hogy bármily megviselt állapotban maradtak is ránk sokáig nem méltányolt és ugyancsak félreismert emlékei, érdeklődésünkre nem

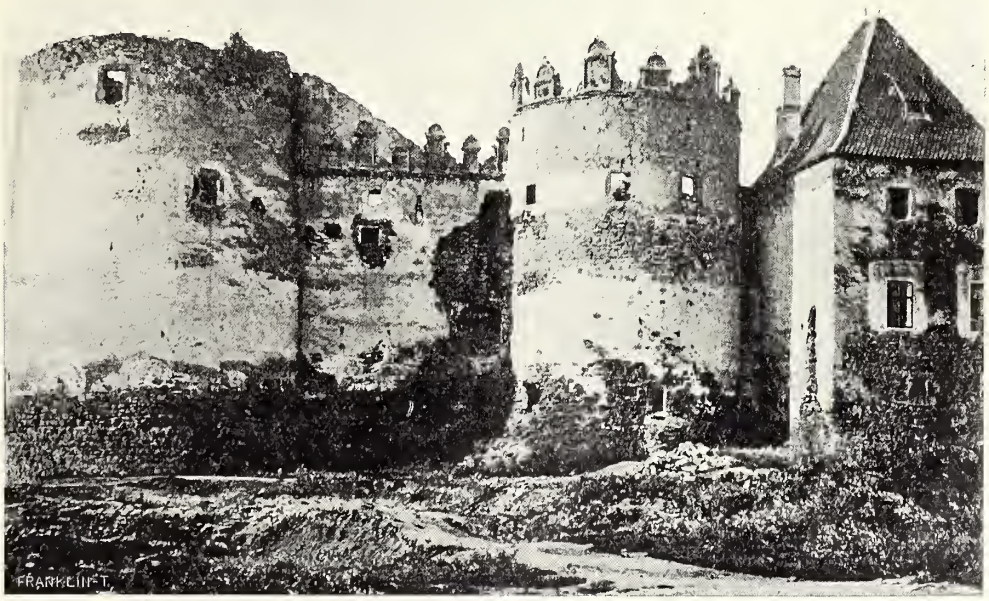
370. kép. Részlet a gyergyószárhelyi kastély oromfalából. (XVII. század.)

kevésbbé méltók, mint a renaissance-építészet francia, németalföldi vagy német változatai.

A XVI. szazad folyamán főleg a török ellen olasz rendszerben nagy számmal tervezett várak építésének hírére itáliai, de főleg északitáliai építőmesterek és kőfaragók csapatostul kerülnek hozzánk. Ezeknek, mint láttuk, már Mátyás király korától fogva egyházi és városi építkezéseinknél is jelentős a szerepük. A hazájuktól elütő viszonyokhoz alkalmazkodva, ők teremtik meg nálunk a renaissance-építészetnek azt az új változatát, amelyet leginkább itt ránk maradt emlékeinél

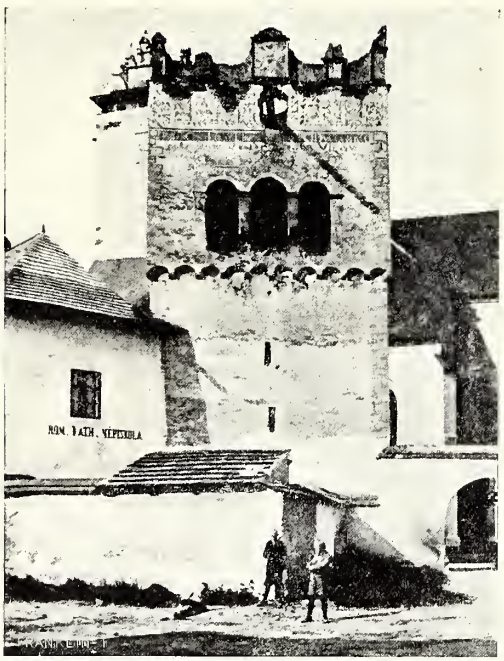
371. kép. A bethlenfalvi Thurzó-kastély. (XVI. század.)

fogva felsőmagyarországi renaissancenak nevezünk, amely azonban Lengyelországban, Csehországban és Sziléziában s egyes maradványok bizonysága szerint Erdélyben és Magyarországnak a török hódoltságtól ment maradt nyugati vidékein is elterjedt. Nálunk leginkább a városok karolták föl.



372. kép. A késmárki Thököly-vár bástyái. XVI. század.

A török hódoltság miatt földönfutóvá lett alföldi lakosság s különösen ennek mesterséget űző része a XVI. századtól kezdve egyre nagyobb rajokban szállja meg falakkal övezett felvidéki városainkat s letelepedése nyomában jórészt csakhamar meg is magyarosítja ezeknek túlnyomóan német lakosságát. A lakóik számában gyarapodott, a háborús politikai viszonyoktól függetlenül önmagukat kormányzó városainkban a réginél talán még fokozottabb közgazdasági és kulturális élet pezsdül föl. A művészet is új életre lendül. A városok piacán egész házsorok épülnek ujonnan, a középkori lakóházakat is az új stílusban alakítják át. A háborúk viharai közepette gyakori tűzvészek miatt mindenekelőtt a középkorban általános magas háztetőket szedik le s ezek helyébe árkot formáló, alacsony, kettős félereszű tetőt raknak, amelyet ismét mind a négy oldalán emeletnyi magas tűzfalak zárnak körül. A homlokzat oromfala arkaturás tagozást nyer, párkányán rendkívül változatosan cifrázott ormok sorakoznak. A gyöngén tagozott homlokzat művészi hatását a falmezőket csipkeszerűen végesvégig ellepő falba karcolt sgraffitodiszítéssel fokozzák, amelynek apránként egyre sajátosabbá váló motivumai a stukkó-művű diszítő szobrászatban, az ötvösség, hímzés és egyéb technikák alkotásain is általánosan elterjednek.



373. kép. A késmárki harangtorony 1591-ből.

Az attikaszerű magas oromfal, többnyire az első emelet ablakos falával egy síkot alkotva s a tetején sorakozó, keleti jellegű fantasztikus ormok Velencének XV. századbeli palotáin gyakoriak s a felsőmagyarországi renaissance-építészet rendszerének csíráit többek közt a velencei Procurazie Vecchie homlokzatán is megtaláljuk, melyet 1480-ban kezdtek építeni. Tekintve a sokféle és szoros összeköttetést, amelyben Magyarország a török hódoltság koráig Velencével állott, alig tehetjük föl, hogy amikor a részletekben a velencei renaissance hatása nálunk a XVI. században már általános, a homlokzat alakításában ez csak félszáz év mulva érvényesült volna. S csakugyan van egy emlékünk, amelyről csonkasága ellenére ki tudjuk mutatni, hogy már a XVI. század elején emeletnyi magas oromfala volt s ennek párkányát fantasztikus ormok koszorúzták. Besztercebánya régi városháza ez, amely az 1500. évi tűzvész után épült fel ily alakban. Mai állapotát 369. képünk mutatja. Régi alakjában az épülettel szemben a besztercebányai

374.—375. kép. A fricsi kastély és részlet sgraffito díszítéséből. (XVII. század.)

vártemplom külső falába rakott fülkében az Olajfák hegyét ábrázoló dombormű hátterén, a baloldali sarokban láthatjuk. Ezt a domborművet az 1505-ben meghalt Königsberger (Ujbányai) Mihály tekintélyes bányapolgár költségén faragták s több mint valószínű, hogy ennek halála évében már készen volt. A besztercebányai pretoriumon kívül, az a körülmény is kizárja felsőmagyarországi renaissance-stílusunk Lengyelországból való átszivárgásának valószínűségét, hogy I. Zsigmond lengyel király csak ez időtájt kisérli meg országában a renaissance meghonosítását a Magyarországból behivott mesterekkel. Az azonban bizonyos, hogy a renaissance-építészet ez új változatát nálunk is, Lengyelországban is

376. kép. Renaissance épületek Eperjesen. (XVII. század.)

olaszok honosították meg, akik hazájuk renaissance-művészetének kincseit apró-pénzre váltva, a XVI. században egész Európát bejárták.

A régi Lengyelország területén a legrégibb ilynemű emlék a poseni városháza 1536-ban épült s mestere a lombardiai származású Giambettista de Quadro volt. A krakói posztócsarnokot Giovanni Maria Padovano 1557-ben építette. Magyarországon a bártfai Szt. Egyed-templom előcsarnokának újabban lebontott homlokzatát a város részéről szerződésükben kikötött hasonló renaissance-stílben a luganói Lajos és Bernát nevű kőmívesek 1564-ben építették. Ugyanebben az évben alakítja át a szintén luganói Péter mester, a ki már ekkor lembergi polgár, a beszterceiek templomát Erdélyben; homlokzatán a nyeregtetőnek megfelelően háromszögletes oromfalat emel, ezt azonban a felsőmagyarországi renaissance-

stílusban általános ékítő apparátussal diszíti. Erdély szórványosan ránk maradt ily stílű profán emlékei sorában a gyergyószárhelyi gróf Lázár-féle kastély a legérdekesebb, mely elrendezésében a sárosmegyei Frics kastélyára emlékeztet, oromfala részletét 370. képünkön Szinte Gábor szivességéből közölhetjük.

A régi Lengyelországban az árkot formáló kettős félereszű tető s a homlokzat ennek megfelelő alakja a XVII. század végéig megtartja velencei jellegét, kevés változatosságot mutat s nem is válik általánossá. Magyarországon a ránk maradt emlékek tömegének bizonysága szerint, amely pedig az erre valló nyomok

377. kép. Renaissance-ház Lőcsén. (XVII. század.)

után ítélve, az elpusztultaknak csak csekély része, a renaissance-épületeknek ez a típusa már a XVI. század második felében sajátos vonásokat is tükröztet vissza, a XVII. században építkezéseinkben csaknem kizárólagossá válik s diszítésében a renaissancet követő korszakok stílusát visszatükröztetve a mult század elejéig, tehát háromszáz esztendőig élt és fejlődött.

Az ötletekben kifogyhatatlan leleményesség, amely ezen hosszú idő alatt építőmestereink tevékenységében nyilvánul s amellyel a harcias korban a védelmi szempontokat a fejlettebb kényelmi igényekkel s a művészi követelményekkel összeegyeztetik, valósággal bámulatra méltó. Ha lényegében véve az épületek viszonyainknak megfelelő szerkezete alig, diszítésük elemeinek jellege is csak az uralkodó stílusok hatásának megfelelően módosul; a tetőt elrejtő oromfal

tagozásában, a diszítő és az ékítményes elemek csoportosításában egyénisége igen változatosan érvényesül, úgy hogy ebben a tekintetben megmaradt műemlékeink mindegyike valóságos tipus, részletei elrendezésében egyik sem ismétli a másikat.

A török hódoltsághoz közeleső vidékeken, amelyek leginkább ki voltak téve a martalóc csapatok garázdálkodásának, falusi kastélyokon és udvarházakon a renaissancenak ez a rendszere nem egyszer bámulatra méltó módon fortélyos védelmi művekkel párosul. A hajniki kastély Zólyommegyében például, belsejében minden kényelemmel berendezett lakályos emeletes épület; homlokzatai közepén egy-egy négyszögletes rizalitszerű bástyatorony ugrik ki derűs, ablakos erkélyekkel. Az ablakok alatt azonban szinte elrejtve csapóajtós lőrések vannak, amelyeken át a kastélyt mindenfelől pompásan lehetett hirtelen támadások ellen megvédeni. Azonfölül bejárata fölött az oromfal kőből faragott szuroköntő kast foglal magában, amelyhez közvetetlenül az emeleti konyha kemencéje mellől vezet föl a padláslépcső. Az alsómicsinyei kastély, szintén Zólyommegyében, 1667-ben domb tetején épült, négy lőréses sarokbástyával, derűs lépcsős feljáróval, amelyre azonban a bejárat mellett kétfelől szintén lőrések ásítanak. A völgy felé néző homlokzatán az emeleten végig félköríves nyílt loggia húzódik, sarkában cifrán faragott kandallóval, amely az itt nyáron nem egyszer hűvös estéken is lehetővé tette a szabadban való mulatozást. A micsinyei kastélyt a XVIII. század végén, mint hasonló épületeink zömét, átalakították s Mansarde-tetővel fedték be. A hajniki kastély oromfalairól is lekopott a régi sgraffittó-diszítés.

378. kép. Renaissance-udvar Lőcsén.

Szintén megviselt állapotban, de régi diszítésüknek még ma is számottevő maradványaival renaissance-építészetünknek ezt a változatát határszéli vármegyéink, főleg Szepes- és Sárosmegye emlékei tükröztetik vissza a leghívebben s ezek sorában egyaránt vannak várak, falusi kastélyok, udvarházak, városi lakóházak, templomtornyok és különálló harangtornyok.

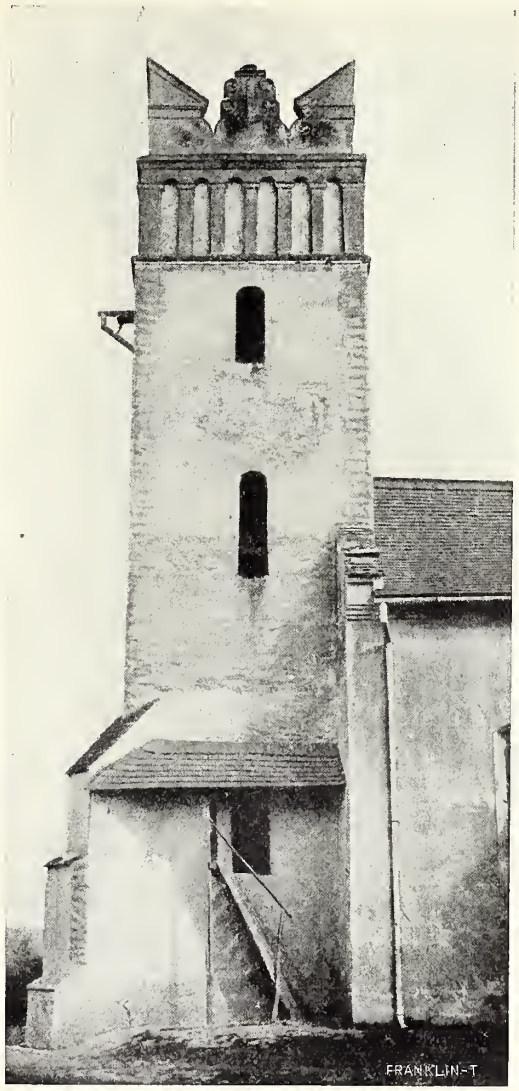
Bizonyos, hogy oly nagyszabású, építészeti tagozásukkal és diszítésük stílusának tisztaságával egyaránt kiváló monumentális alkotásokat ezek sorában nem találunk, mint aminőket az olasz renaissance-építészet s ennek külföldi változatai fölmutatnak. De a ránk maradt emlékek nem is hatalmas uralkodóknak s ezekkel gazdagságuk révén versenyezni képes bőkezű maecenásoknak köszön-

hetik építésüket. Tulajdonosaik többnyire szerény viszonyok között élő vidéki nemesek, vagy városi polgárok voltak, alkotóik pedig az antik klasszikus formáknak az olasz renaissance által terjesztett hatását csak többszörös közvetítés útján s így szerfölött meggyöngítve érző, szűk látókörű, ám művészi lelkű mesteremberek. Ezek szerény tehetségük s a külföldiekénél kevésbbé tökéletes kiképeztetésük miatt maguk sem tartottak számot a halhatatlanságra. Elismerésünkre mindazonáltal a legnagyobb mértékben érdemesek, mert Magyarországnak a török hódoltságtól menten maradt részében ugyan, szinte szakadatlan nemzeti harcaink miatt azonban itt is a legviharosabb korszakában nemesebb ideálokért való hevülésüknek sok, a művészettörténelem szempontjából véve is figyelemre méltó példáját adták. S bízvást föltehetjük, hogy kedvezőbb körülmények között renaissance-építészetünknek ez a barok korban is szívósan tovább élő változata époly egyetemes művészettörténelmi jelentőséghez jutott volna, mint aminővel például a hatalmas uralkodók és hatalmas nemzet istápolta francia renaissance-építészet ért el.

379. kép. Renaissance-udvar Lőcsén.

A felsőmagyarországi renaissance-építészet ránk maradt emlékei közül, amelyekről megállapítható vagy legalább is valószínű, hogy hazai mesterek művei, a bethlenfalvi kastély a legrégibb, amelyet a Thurzók, ez az ősi magyar szepességi lándzsás család 1564-ben, tehát a Bártfa és Beszterce kapcsán feljebb említett olasz mesterek működésével egy időben építtettek. A tagozatlan négyszögletes épületen (371. kép) kőkeresztes ablakokat látunk s emeletnyi magas oromfalat, amelynek sgraffitóiból már csak nyomok maradtak fönn s amelynek oromkoronája itt még a középkori olasz várormokra emlékeztet. Ez utóbbiak legrégibb példái nálunk az Anjouk-korabeli zólyomi váron maradtak ránk s felsőmagyarországi renaissance-emlékeinken idők folyamán egyre fantasztikusabb alakot mutatnak. A XVI. század vége felé épült késmárki Thököly-vár (372. kép) s a nagyeőri kastély ormai négyszögletes fülkék, amelyeket a renaissance-palmettákra

emlékeztető csomókkal ékes félkörívek tetőznek be s amelyeknek csigás végződésű köríves szárnyak kölcsönöznek pirámisszerű jelleget. A késmárki Thököly-vár egykor legpompásabb épületeink egyike volt. Tojásdad alakban tovahúzódó körfalát véges-végig ilyen ormok, ezek koronája alatt az attikát remek hatású akantus lombos sgraffitó-arabeszkek diszítették, amelyek maradványai egyik-másik bástyán még ma is láthatók. A falakon belül ezekhez építve a paloták és istállók sora húzódott, amelyek mesés művészi fényéről egykorú írók csodás dolgokat írnak. Thököly Imre fejedelem nótapöre után a vár ingó műkincseit tizenhat társzekéren hurcolták Bécsbe. Ma az 1657-ben épült várkápolna bemeszelt stukkóival egyetlen ép részlete. A várkastély mintájára épült a késmárki plébánia-templom harangtornya, amelynek sgraffitói 1591-ből igen szép példáját adják annak, mint pótolták ezekkel régi mestereink a téglából falazott épületeken a jelentősebb architektonikus tagozás hiányát (373. kép). A harangtorony sarkait sgraffitótagozás, ablakait ugyanily technikájú pompás keret diszíti, oromfalát félköríves keretekbe foglalt arabeszkek, amelyek indáiba más emlékeinken nem egyszer rendkívül finomsággal rajzolt emberi alakok is szövődnek. Így a nagyeőri harangtorony gyönyörű frízén 1623-ból, amelynek alakjai vadászjelenetet ábrázolnak a XVI. századbeli német kismesterek rézmetszeteinek modorában.



380. kép. A szinyei templom tornya 1626-ból.

A német renaissance motivumai egyébként a török hódoltság miatt Itáliától ekkor már teljesen elzárt iparművészetünk révén diszítő művészetünkben egyre nagyobb mértékben terjednek el. Mindazonáltal nem hiányoznak ebben a nemzeti tárgyak és a keleti jellegű motivumok sem s renaissance-építészetünk általános hatása mindvégig elüt a németekétől.

A Sorger Mihálytól 1623-ban épített fricsi kastély arkaturáiban az egyik

sarokbástyán a sgraffitók mestere AXMAN MÁRTON 1630-ban a korabeli magyar társadalom főbb típusait, ezek között a lantos diákot is megörökítette. (374. és 375. kép a XXXIII. táblán.) XVII. századbeli emlékeinken főleg Eperjesen a sgraffitó-maradványok s a stukkómennyezetek virágmotivumai az egykorú magyaros ízlésű hímzéseinken levőkkel azonosak.

Városainkban a felsőmagyarországi renaissance a XVII. században éri el virágzása teljességét. Eperjesen még ma is egész házsorok láthatók ebben a stílusban (376. kép). Lőcsén az úgynevezett Thurzó-ház stílusunk legjellemzőbb példája (377. kép); ugyanitt egész sor renaissance-udvar is maradt ránk (378. és 379. kép), mely minden egyszerűsége mellett is az északitáliai renaissance derűjét tükrözteti vissza. Hogy mennyire megkedvelte ez a fegyvercsörgéstől zajos kor a középkori várbástyák ormaira emlékeztető falkoronát, ennek semmi sem élénkebb bizonysága, mint az, hogy még a templomok testével egybeépült tornyokon is általánosan elterjedt, ahová pedig nem igen illik. A legszebb ilyen tornyunk a szinyei Sárosmegyében, ez 1626-ban épült. (380. kép.) A városi házakon vesz föl stílusunk határozottabb barok elemeket, amelyektől az építészet nálunk épúgy, mint Nyugat-Európa protestáns országaiban szinte a XVII. század második feléig szigorúan elzárkózott. (381. kép.) Az emeletnyi magas oromfalat a XVII. század második felében kezdik Eperjesen és Lőcsén erőteljesebben kiugró féloszlopokkal tagozni, az oromfal köríves nyílásaiba rakott urnákkal diszíteni. A fantasztikus ormokból összerótt korona is mindinkább elmarad, s helyét delfinek, hermák, urnák, gömbalakú diszítések vagy barok alakítású tagozatok foglalják el.

381. kép. Egy eperjesi épület barok oromfala.

Általában a felsőmagyarországi renaissance-építészet nálunk a protestáns kor sajátos stílje volt. Virágzása ennek virágzásával esik egybe, vége is a nemzeti függetlenségért és a vallásszabadságért folytatott küzdelmek bukásával s szinte évszámnyi pontossággal mondhatjuk: 1711-ben következett be. Amennyiben legjellemzőbb vonása az emeletnyi magas oromfal, hellyel-közzel, mint például Eperjesen, a XVIII. században is tovább él, de ekkor már határozottabban tükrözteti vissza az egymást követő egykorú stílusok jellemét s ebben a tekintetben imént említett városunkban nemcsak barok, de ugyanily szerkezetű rokokó és copfstílű épületeket is megkülönböztethetünk; a legutóbbiak már a XIX. század elejéről valók.

Renaissancekori szobrászatunk és festészetünk java emlékei az építészetiekkel együtt szinte nyom nélkül elenyésztek. De egy-egy újabban felszínre kerülő díszítő-

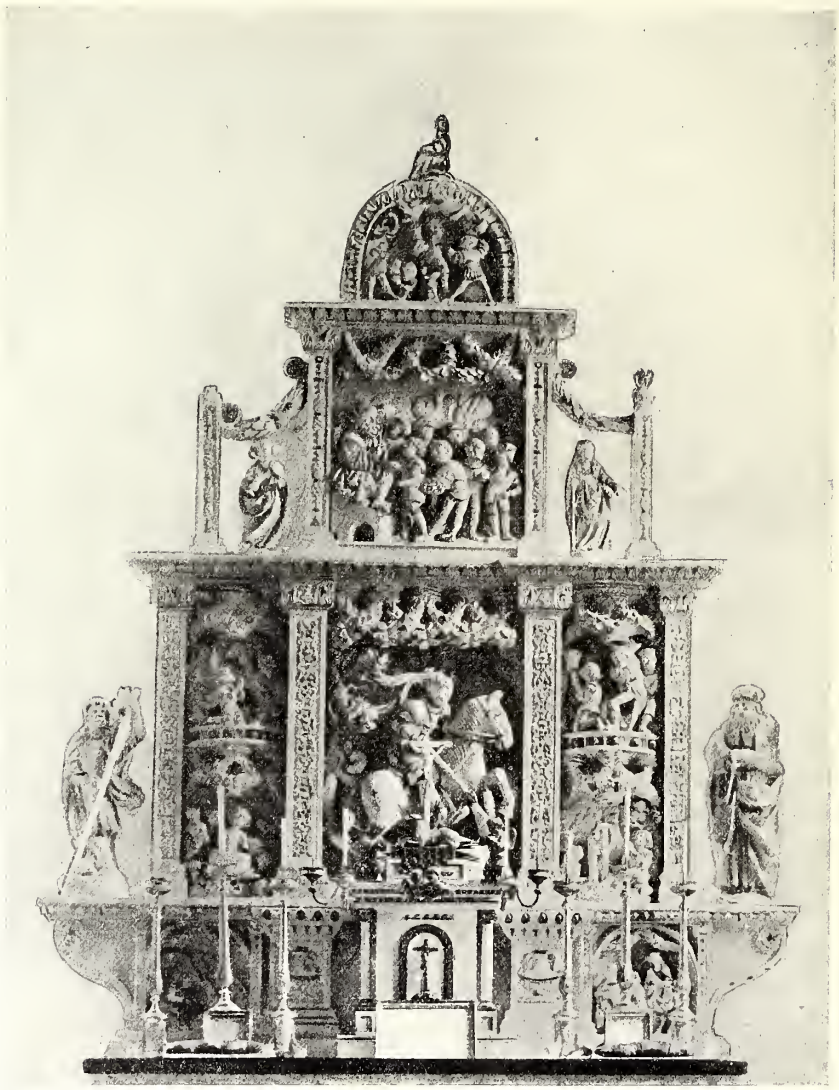
részlet is azt bizonyítja, hogy szobrászaink már a XVI. század első felében sok szeretettel karolták föl az olasz renaissance formáit és motivumait. A kolozsvári szent Mihály-templom sekrestyéjének ajtaja 1528-ból Kolozsvári János mester műve, aki ezen, az ajtó ormában, magát is megörökítette. (382. kép.) Az olasz renaissance formáiban dúskáló kedvét ezen a munkán kellő architektonikus érzék nem fegyelmezte. Innen látszólagos rokonsága a német renaissance hasonló szabású emlékeivel, amelyekhez azonban alig van köze.

382. kép. A kolozsvári Szt. Mihály-templom sekrestyéjének ajtaja.

Csak irott források szólnak arról, hogy miként Mátyás király udvarában, későbbi erdélyi fejedelmeink s más főuraink várait és kastélyait is szobrok és falképek díszítették, melyek nem egyszer nemzeti hőseinket s történelmünk kiválóbb eseményeit is megörökítették. A budai királyi vár leírásával kapcsolatban Mátyás korabeli forrásaink nem egy monumentális bronzszoborról emlékeznek meg. A vár kapuja mellett jobbról-balról Bonfini szerint hadijelvényekkel díszített talapzaton egy-egy mezitelen harcos ércszobra állott. A vár első udvarát Zsigmond király lovasszobra díszítette, a várpalota udvarát Hunyadi Jánosnak, Mátyás királynak és Hunyadi Lászlónak valószínűleg szintén bronzból öntött álló alakja. Az egyik udvar közepén márványkút állott, tetején a föltürt ruhájú Pallas sisakos alakjával. A Frisspalota bronzkapujának dombormű-vei Herakles tizenkét munkáját ábrázolták, szabadon álló kétágú márványlépcsőjét bronzkandeláberek díszítették.

Ezeknek a bronzból öntött szobrászati emlékeknek egy részét Buda elfoglalása nyomában a törökök Konstantinápolyba hurcolták el diadalmi jelnek. A konstantinápolyi Szófia-templomban még ma is látható korai renaissance-stílű bronzkandeláberek minden bizonnyal Budáról valók. Három nagyméretű, XVI. századbeli forrásaink szerint Dianát, Heraklest és Apollót ábrázoló bronzszobrot

Budáról a törökök a konstantinápolyi hippodromban állítottak föl, a hol ez 1536-ig állott. Egy francia metszet Gabriel d'Aramont követ 1547. évi keleti útleirásában, a hippodrom terén háttal egymáshoz támasztva hármas oszlop tetején ábrázolja ezeket a szobrokat.



383. kép. A pozsonyszentgyörgyi templom főoltára. (XVI. század)

A középkor végén szobrászatunk a legtöbb föladathoz szárnyas oltárok faragása révén jutott. Ezek a XVI. század elején régi szerkezetüket megtartva, ornamentális fölszerelésükben egyre több renaissance-stílű motivumot mutatnak. Már egészen renaissance stílű a lőcsei Szent Jakab-templomban Szent Anna és

a Szent Jánosok oltára, mely utobbi Henckl János lőcsei plébánosnak, Mária királyné udvari papjának bőkezűségéből 1520-ban készült. Fából faragott emlékeken kívül azonban akkor kőoltárok is készültek nálunk. Az esztergomi Bakóczkápolna már említett s Andrea Feruccitól való márványoltárán kívül a legérdekesebb ilyen emlékünk a XVI. század első negyedéből a pozsony-szentgyörgyi plébániatemplom fehér mészkőből faragott főoltára, amelynek szerkezete nagyjában még mindig a fából faragott szárnyas oltárokra emlékeztet; csak szárnyait pótolják renaissance-pillérek közé foglalt mozdulatlan fülkék. (383. kép.) Ezekben két-két dombormű Szent György életéből ábrázol négy jelenetet. A középső nagy fülkét a sárkányölő szent lovas alakja tölti ki. A predellát domborművek s kiugró két sarkán szobrok díszítik. Az oltár orma is a fából faragott oltárok hatására vall: középső félkörives orommal betetőzött s szintén domborműves fülkéjét a kétfelől szabadon álló, fialaszerű renaissance pillérrel levélfüzérek kötik össze. Ez utóbbiak alatt s az orom tetején egy-egy szobrocska áll.

384. kép. Apafi György főispán síremlékének fedőlapja.

A reformáció az oltárok faragásának 1530 körül nálunk jó időre véget vet s a szobrászat jóformán csak a síremlékek révén jut feladatokhoz. Ezek javarésze viharos századaink folyamán szintén elenyészett. A gyulafehérvári székesegyházat erdélyi fejedelmeink temetkezési helyét, hajdanában mintegy ötven síremlék díszítette. Napjainkig alig tíz maradt itt fönn, ez is igen megrongált és öbbnyire földúlt állapotban, mint a Hunyadiaknak még XV. századbeli síremlékei. Mint legkiválóbb ilynemű emlékeink még a XVII. században is, Izabella királyné gyulafehérvári síremléke négyszögletes kőkoporsó tetején fekvő helyzetben ábrázolja az elhunyt alakját. A tumba egyik hosszanti oldallapját az irgalmas szamaritánus történetét ábrázoló dombormű díszíti. Ennek festői felfogása, aprólékosan részletező előadása sajátságos provincializmust mutat, mint a királyné nyugvó alakjának szintén minuciozus gonddal részletezett, de arányaiban elhibázott formái is. Jóval ügyesebbek a tumba antik formájú ékítményekkel díszített párkányai

és sarokpilaszterei. János Zsigmond fejedelem síremléke 1571-ből hasonló szabású, de mellső hosszanti oldalának trofeumos pilaszterek közé foglalt domborműve várostromot ábrázol. A tumbák ékítményes részei a XVI. században s a XVII. századnak szinte végéig nálunk mindenütt renaissance stílűek, csak csoportosításuk módja s a domborművű alakok tartása és ruhájuk redőzése mutat egyre szembetünőbb barok vonásokat. A középkori elrendezéshez és felfogáshoz való ragaszkodásnak érdekes kései példája Thurzó Szaniszló síremléke († 1625) a lőcsei Szent Jakab-templomban. A renaissance ékítő motivumoknak már elfajult, de baroknak mégsem mondható példáival Apafi György almakeréki síremlékén találkozunk, amely ma a Nemzeti Múzeumban látható. (384. kép.) Ez is tumbaalakú s tetején emblemákkal átszőtt szőlőlombok között ábrázolja Apaffi Mihály fejedelem édes apját, egyik keskenyebb oldalán igen kedves hatású domborműben ennek három fiatalon elhunyt gyermekét. (385. kép.) A tumba letompított négy sarkának fülkéiben allegorikus alakok láthatók. A síremlék Nicolai Illés nagyszebeni szobrász mesteri műve s 1638 körül készült. Hasonló stílű, de más tipusú síremlék a XVII. századból Nicolai Illés mestertől és másoktól még nem egy maradt ránk Nagyszeben, Brassó és Segesvár templomaiban. Ezek epitáfiumszerűen befalazva, hosszú feliratok kiséretében, kőből faragott ékítmények keretében, egész alakban vagy derékig ábrázolják az elhunytak domborművű alakját s többnyire szinezettek is. Izabella királyné sírjának kisebbített egyszerű mása Pathóczy Zsófiának emléke 1583-ból a küküllővári református templomban. Elrendezésével Apafi György síremlékére emlékeztet Sükösd György kőkoporsója 1632-ből, mely a nagyteremi református templomból került a kolozsvári Erdélyi Múzeumba s felirata szerint Diószegi Péter szobrász műve.

Felsőmagyarországon a kőkoporsó alakú síremlékek száma kisebb, mint Erdélyben, de az epitáfiumok ott jóval finomabb kivitelűek. Így Pozsonyszentgyörgy templomában Mordax kapitány XVI. századbeli epitáfiuma, Pozsonyban Erdődy Anna síremléke, mely utóbbi feszület előtt térdepelve ábrázolja férjével együtt az elhunytat. Ezek az epitáfiumok német mintára készültek, aminthogy Miksa király kútja Pozsonyban 1572-ből, szintén a német renaissance hatását mutatja. Ez utóbbi érvényesül a XVI—XVII századból különösen a Szepesség templomaiban ránkmaradt fából faragott epitáfiumokon, amelyeken a szobrászat és festészet ismét egyforma mértékben jut szóhoz. A képírásnak egyébként a halotti kultusz nálunk a XVI—XVII. században az elhunytat ravatalán ábrázoló képek divatja révén is juttatott szerepet. XVI—XVII. századbeli festészetünkről összefoglaló képet azonban ma még alig rajzolhatunk.

Idevágó fönmaradt emlékeink egy része még föllkutatásra vár, amit épúgy, miként a középkorban és a renaissance korában egyaránt virágzó iparművészetünk összefoglaló tüzetesebb méltatását csak az eddiginél nagyobb számmal és egymással vállvetve dolgozó erők tervszerű munkája esetén várhatunk. Az eddig ismert adatok fölhasználásával iparművészetünk régi jelentőségét megállapitani a Ráth György szerkesztésében megjelent Az iparművészet könyve című három kötetes munka kisérlette meg. Hajdan virágzó és európai hírű ötvösségünk tör-

ténetének egyes fejezeteit, különösen a XV. századbeli sodronyos zománcra s a későbbi festett vagy erdélyi zománcra vonatkozókat kiváltképen Hampel József kutatásainak köszönhetjük. Mihalik József is írt idevágó alapvető munkákat. Ballagi Aladár tette közzé Kecskeméti W. Péter XVII. századbeli mesterünk ötvöskönyvét, mely középkori hagyományokban gyökerező ötvösségünk mívelőinek intelligenciájára vet élénk fényt. Ötvöseink közül a XIV. századtól kezdve a XVII. század végéig nem egy a külföldi udvarok szolgálatában is megbecsült mester. Hasonlóképen jó hírük van bronzöntő és vasműveseinknek. A XVI. századtól kezdve azonban, amikor ez utóbbiak főhivatása az ágyúöntés és fegyverkovácsolás lesz, a számottevő művészi emlék egyre kevesebb s ez is német minták befolyására vall, mint XVI—XVII. századbeli butoraink is. Sok eredetiséget mutatnak keleti motivumokban gazdag hímzéseink, amelyek készítésével a XVII. század végéig céhbeli hímvarrók is foglalkoztak. Inkább házi ipari jellegű volt csipkeverésünk és az ezzel rokon technikák, mint aminő a hímzett rece, a szálvonással varrott munka (zsubrikolás), amelyek a XVI. század derekán nálunk már széltében elterjedtek s virágzásukat a XVII. században érték el. Voltak művészies mintákat fölhasználó takácsaink, volt virágzó keramikánk, volt történetével a XIV. századig visszanyúló üveggyártásunk s számottevő könyvkötésünk is; mindezen technikáink műtörténelmi jelentőségének tüzetes megállapítása a jövő feladata.

Divald Kornél.

385. kép. Apafi György síremlékének mellső keskenyebb oldala.

I. MŰVÉSZEK MUTATÓJA.

Alberti, Leon Battista 16 sk., 19, 31, 150.
Albertinelli, Mariotto 248, 251 sk.
Alemagna, Giovanni d' 359.
Alessi, Galeazzo 44, 57 sk.
Alexius mester 417.
Alfani, Domenico di Paris 282.
Altichiero 90.
Amadeo, Giovan Antonio (Omodeo) 24, 29, 137, 222.
Amico di Sandro 166.
Ammanati, Bartolomeo 57, 331, 339.
« Manetto 401.
Andrea da Firenze 87.
Andreani, Andrea 398.
Angelico, Fra (Fra Giovanni da Fiesole) 140 sk., 154, 156, 174.
Aquila, Andrea dall' 118.
« Silvestro dell' 126.
Arca, Niccolo dell' (N. dell' Bari) 135, 329.
Arezzo, Niccolo d' 99, 105.
Aspertini, Amico 191.
Attavante 402.
Avanzo (Jacopo d'Avanzi) 90.
Axman Márton 432.

Baccio d'Agnolo 49.
Badile, Antonio 392.
Bagnacavallo (Bart. Ramenghi) 282.
Baldini, Baccio 344.
Baldovinetti, Alessio 158.
Balduccio, Giovanni di 93.
Bambaia 225.
Bandinelli, Baccio 331, 339.
Barile Antonio és Giovanni 292, 349.
Baroncelli, Niccolo 100.
Bartolommeo, Fra (della Porta) 248 sk., 294.
Bartolomeo Giovanni 113.
« Neroccio di 133, 171.
Basaiti, Marco 365.
Bassano, Francesco 395.
« Gerolamo 335.
« Giovanni 395.
« Jacopo 395.
« Leandro 395.
Beccafumi, Domenico 292, 339, 349.
Begarelli, Antonio 329.
Bellano, Bartolomeo 117, 118, 134.
Belli, Valerio (il Vincentino) 350, sk., 398.
Bellini, Gentile 362 sk.
« Giovanni 192, 360, 363 sk., 366.
« Jacopo 185, 361.
Benedetto, Fra 140.
Bergamo, Fra Damiano da 349.
Bergamo, Stefano da 349.
Bergognone, Ambrosio 194.
Bernardi, Giovanni da Castel Bolognese 350.
Bernini 43.
Bertoldo di Giovanni 117, 134, 225.
Blandio 402.
Blaxii, Jacobus 404.
Boccacino, Boccaccio 192.
Bologna, Andrea da 77.
« Giovanni da (Jean Boulogne) 332 sk., 348.
Boltraffio, Giovanni Antonio (Beltraffio) 216 sk.
Bonascio, Bartolomeo 191.
Bonfigli, Benedetto 179.
Bonifazio, Veronese és Veneziano l. Pitati.
Bordone, Paris 388.
Borgognone (Ambrogio da Fossano) 209.
Botticelli, Sandro 156, 160, 163 sk., 168, 202, 205.
Botticini, Francesco di Giovanni 160, 166.
Braccini l. Tribolo.
Bramante (Donato d'Angelo) 5, 21, 22 sk., 25, 36 sk., 49, 193, 209, 260, 342, 348.
Bregno, Andrea 138, 405.
Briosco, Benedetto 24, 137, 222.
Bronzino, Angelo 325, 339.
Brunelleschi (Brunellesco), Filippo 5, 6 sk., 14, 54, 99 sk., 104, 150, 401.
Brusasorci, Domenico 392.
Bugiardini, Giuliano 234.
Buonsignori, Francesco 191.
Butinone, Bernardino 192.

Caldara, Polidoro da 282.
Caliari, Benedetto 395.
« Gabriele és Carletto 395.

Cambio, Arnolfo da 93.
Camiccia, Chimenti 404.
Caporali, Bartolomeo 179.
Caracci 311.
Caradosso l. Foppa.
Cariani, Giovanni (Busi) 374.
Carnevale, Fra 176.
Caroto, Giovanni Francesco 191.
Carpaccio, Vittore 363.
Carpi, Ugo da 346, 399.
Castagno, Andrea del' 152, 158, 175.
Catena, Vicenzo 365.
Cavalcanti, Andrea di Lazzaro 100.
Cavallerino, Niccolo 351.
Cavallini, Pietro 72, 74.
Cellini, Benvenuto 230, 332, 351, 352, 355.
« Baccio 404.
« Francesco 404.
Cervellesi 349.
Cesati, Alessandro (il Greco) 350.
Chellino, Antonio 113.
Ciarla, Raffaele 347.
Cima da Conegliano l. Conegliano.
Cimabue, Giovanni 70, 84.
Citto, Bartholomeus de 404.
Civerchio, Vincenzo 192.
Civitali, Matteo 126.
Conegliano, Cima da 192, 365.
Correggio (Antonio Allegri da) 191, 208, 278, 301 sk., 330, 389.
Cortona, Urbano da 113, 118.
Cosimo, Piero di 168, 339.
Cosmati 1, 109.
Cossa, Francesco 188 sk.
Costa, Lorenzo 189.
Cozzarelli, Guidoccio 172.
« Giacomo 133, 293.
Credi, Lorenzo di 123, 167 sk.
Cristoforo, Antonio di 100.
Crivelli, Carlo 360.
Cronaca, Simone 15.

Daddi, Bernardo 85.
D'Alemagna, Giovanni 359.
Dalmata, Giovanni 405 sk., 410.
Diamante, Fra 156.
Diószegi Péter 436.
Dominici, Dominicus 404.
Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi) 6, 14, 100, 104 sk., 119, 124, 128, 132, 183, 185, 401.
Dosso, Dossi (Giovanni Dosso) 325.
Duccio, Agostino di 118.
« Paolo Santini de 401.
Dürer 197, 208, 345, 345.

Élek mester 418.
Este, Baldassare d' 351.

Fabriano, Gentile da 173, 182, 359, 361.
Falconetto, Giovanni Maria 50, 191.
Federighi, Antonio 133.
Felix, Raguzai 402.
Ferrara, Bono da 184.
Ferrari, Francesco Bianchi 191.
« Gaudenzio 220 sk., 281, 284.
Ferucci, Andrea 234, 435.
« Francesco di Simone 129.
Fiesole, Fra Giovanni da l. Angelico.
« Mino da 127, 405.
Filarete, Antonio Averulino 23.
Fioravante, Aristotele 403.
Fiore, Jacobello del 358.
Fiorentino, Niccolo 118.
« Simone 118.
Firenzei János 418.
Fontanák 347.
Foppa, Cristoforo (Caradossa) 25, 137, 224, 348, 351, 354.
« Vincenzo 192, 209.
Forli, Ansuino da 184.
Francesca, Piero della (Piero dei Franceschi) 174 sk., 188, 209.
Francescuccio Ghissi 89.
Francia, Francesco (Raibolini) 135, 190, 257, 345, 351.
Franciabigio (Francesco di Cristofano) 295, 299, 339.

Gaddi, Agnolo di Taddeo 85, 89.
Garofalo (Benvenuto Tisi da) 281, 324, 325.
Gherardo 402.
Ghiberti, Lorenzo di Cione 6, 14, 99 sk., 119, 124, 132.
Ghirlandaio, Domenico 123, 158 sk.
Ghirlandaio, Ridolfo 234 sk., 339.
Ghissi, Francescuccio 89.
Giampetrino (Giovanni Pietro Ricci) 218.
Giocondo, Fra 29.
Giorgio, Francesco di 133, 171.
Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 367 sk., 373, 374, 377, 379, 390.
Giotto 73, 77 sk., 93 sk., 100, 141.
Giovanni, Bertoldo di 118.
« Matteo di 172.
« Piero di 99.
Goes, Hugo van der 162.
Gozzoli, Benozzo 144, 156 sk., 161, 174.
Granacci, Francesco 225, 339.
Grandi, Ercole di Giulio Cesare 189, 324.
Grosso, Niccolo (il Caparra) 352.
Gubbio, Giorgio Andreoli da 347.

Holbein 208.

Imola, Innocenzo Francucci da 191, 282.

Jacobus, Blaxii Andreæ 404.

János mester 418, 419

Kolozsvári János 433.

Lanzano, Polidoro da 386.
Lapo, Pagno di 113.
Laurana, Francesco 138.
« Luciano da 22.
Laurentii, Albizus 404.
Leoni, Leone 332, 339, 351, 355.
Leopardi, Alessandro 53, 396.
Liberale da Verona 191.
Libri, Girolamo dai 191.
Licinio, Bernardino 374.
Linaiuolo, Berto 166, 404.
Lionardo da Vinci 35, 159, 168, 192, 195, 205 sk., 230, 293, 338, 345.
Lippi, Fra Filippo 154 sk., 158, 164.
« Filippino 168 sk., 402.
Lombardo, Antonio 396, 397.
« Girolamo 352.
« Pietro 27, 396.
« Tullio 396, 397.
Lombardi, Alfonso (Cittadella) 329.
Longhena, Baldassare 53.
Lorenzetti, Ambrogio 87.
« Pietro 76.
Lorenzetto (Lorenzo di Lodovico) 273.
Lorenzo, Fiorenzo di 179.
Lotto, Lorenzo 372 sk.
Luganoi Bernát, Lajos és Péter 427.
Luini, Bernardino 194, 218 sk., 284.
Lurago, Rocco 59.

Maderna, Carlo 43.
Maiano, Benedetto da 14, 126, 403.
Maiano, Giuliano da 15.
Mantegna, Andrea 184 sk., 344, 361, 401, 403.
Mantova, Sperandio da 134.
Mantovano, Rinaldo 283.
Manutio, Aldo 398.
Marcantonio Raimondi 191, 263, 269, 281, 283, 345.
Marchesi, Andrea 348.
Marcillat l. Marseillei Vilmos.
Marconi, Rocco 374.
Mariano, Lorenzo di (Marrina) 293.
Marseillei (Marcillat) Vilmos 346.
Martini, Simone 77, 87.
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Guidi) 102, 139, 145 sk., 161, 169, 294.
Masolino, (Tommaso) da Panicale 102, 144, 147, 154, 401.
Massegne, Giacomello delle 96.
« Pierpalo delle 96.
Mazzola, Girolamo (Bedoli) 313.
Mazzolino, Lodovico 324.
Mazzoni, Guido (Modanino) 135, 329, 348.
Melozzo da Forli 177, 189.
Melzi, Francesco 207, 216.
Mercatello 349.
Messina, Antonello da 185, 360.
Mestere, az allegoriák 87.
« a márványmadonnák 410.
« a Szt. Cecilia-oltár 85.
Michel-Angelo Buonarroti 5, 15, 36, 40, 42, 48, 53 sk., 84, 105, 113, 118, 132, 199, 203, 208, 225, sk., 258, 313 sk., 334, 338, 354, 369, 390.
Michelozzo di Bartolomeo 14, 24, 107, 113, 118, 121.
Milano, Andrea da 138.
« Giovanni da 89.
Montagna, Bartolomeo 191.
Montelupo, Raffaello da 316, 331, 339.
Montorsoli, Fra Giovan-Angelo 316, 331.
Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino) 376 sk.
Morone, Domenico 191.
« Francesco 191.
Moroni, Giovanni Battista 377.
Munari, Pellegrino 191.

Nanni (d'Antonio) di Banco 99, 105.
Nardo di Cione 87.
Nelli, Ottaviano 172.
Nicolai Illés 436.
Nola, Giovanni Merliano da 330, 348.
Nuzi, Allegretto 89, 172.

Oggione, Marco d' 216.
Omodeo, l. Amadeo.
Ongaro, Michele l. Pannonio.
Onofri, Vincenzo 135.
Orcagna (Andrea di Cione) 5, 87, 93, 95, 140.
Ortolano, Gian-Battista (Benvenuti) 324.

Padovano, Giovanni Maria 427.
Palladio, Andrea 5, 56, 60 sk., 342.
Palma, Antonio 387.
« Giovane 387.
« Vecchio (Giacomo Nigretti) 371, 379.
Palmezzano, Marco 177.
Pannonio, Michaele 189.
Paolo, Giovanni di 171.
Paris, Domenico di 100, 118.
Parmeggianino (Francesco Mazzola) 313, 345, 389.
Pellegrini, Galeazzo 223.
Penni, Francesco 273, 282, 339, 354.
Pennone, Rocco 58.
Pericoli l. Tribolo.
Perugino (Pietro Vanucci) 179 sk., 191, 246, 321.
Peruzzi, Baldassare 45, 48, 272, 291 sk., 339, 348, 349.
Pesellino, Francesco 158.
Pesello, Giuliano 153.
Pietrasanta, Giacomo da 20.

Pietro, Giovanni l. Spagna.
« Sano di 171.
Pinturicchio, Bernardino 180, 246.
Piombo, Sebastiano del 258, 264, 369 sk.
Pisa, Giovanni da 113.
« Isaia di 118.
Pisanello (Antonio Pisano) 134, 181.
Pisano, Andrea (Andrea di Ugolino) 94, 101.
« Antonio 359.
« Giovanni 93, 94.
« Niccolo 93, 135.
« Nino 95.
« Tommaso 95.
« (Vittore) Antonio 134, 181.
Pitati, Bonifazio dei 386 sk.
Pizzolo, Niccolò 184.
Pollaiuolo, Antonio 128, 158 sk., 164, 178.
« Piero 158.
Ponte, Antonio da 53.
« Giovanni dal 90.
Pontormo (Jacopo Carrucci) 299, 300 sk., 339.
Pordenone, Giov. Antonio da 388.
Porta, Giacomo della 57.
« Guglielmo della 330.
Previtali, Andrea 365, 371.
Primaticcio, Francesco 283.

Quadro, Giambettista de 427.
Quercia, Jacopo della 131 sk., 135, 170.

Ráfael (Raffaello Santi) 36, 45, 66, 178, 208, 230, 245 sk., 284, 336, 338, 369.
Raguzai Vince 418.
Raibolini l. Francia.
Raimondi l. Marcantonio.
Ramenghi, Bartolomeo 191.
Ravenna, Marco Dente da 346.
Ricci (Andrea Briosco) 134, 397.
Rizzo, Antonio 396.
Robbia, Andrea della 11, 123 sk.
« Giovanni della 124.
« Luca della 119 sk., 205.
Roberti, Ercole dei 189, 403.
Rodari, Tommaso és Jacopo 137.
Romanino, Girolamo 374.
Romano, Giulio (Pippi) 47, 263, 273, 282 sk., 336, 339, 344, 348, 354.
« Paolo 405.
« Gian Cristoforo 137.
Roselli, Cosimo 168.
Rossellino, Antonio 125 sk., 135.
« Bernardo 19, 40, 124.
Rossi, Rosso dei 299.
Rovezzano, Benedetto da 234, 348.
Rovigo, Xanto Avelli da 347.
Rusuti, Filippo 72.

Salaino, Andrea 207, 216.
Salerno, Andrea Sabbatini da 282.
Sándor mester 418.
Sandro, Amico di 166.
« építőmester 422.
Sangallo, Antonio da 16, 339, 348.
« ifj. 45, 48.
« Giuliano da 15, 16, 37, 40, 42, 234.
Sanmicheli, Michele 44, 49.
Sansovino, Andrea (Contucci) 230 sk., 348.
« Jacopo (Tatti) 50 sk., 234, 331, 339, 396.
Santa Croce, Girolamo da 365.
Santi, Giovanni 178, 245.
Santini l. Duccio Paolo.
Sarto Andrea del (A. d'Agnolo) 208, 293 sk., 339.
Sassetta, Stefano di Giovanni 171.
Savoldo, Giovanni Girolamo 374.
Scamozzi, Vincenzo 53, 342.
Schiavone, Andrea Meldolla 386.
Schiavoni, Gregorio 184.
Sebastiano del Piombo l. Piombo.
Sellaio, Jacopo del 166.
Serlio, Sebastiano 56.
Sesto, Cesare da 214, 217, 281.
Settignano, Desiderio da 124, 127, 205.
Signorelli, Luca 178, 209, 285.
Simonis, Vectorius Petri 404.
Sinibaldi, Antonio 402.
Sodoma, il (Giovan' Antonio Bazzi) 208, 218, 269, 281, 284 sk.
Solari Cristoforo (Gobbo) 137, 224.
« Guiniforte 23, 24.
Solario, Andrea 218.
Spagna (Giovanni di Pietro) 281.
Spavento, Giorgio 53.
Speranza, Giovanni 191.
Spinello Aretino 90, 141.
Squarcione, Francesco 183, 362.
Starnina 140.
Suardi, Bartolomeo (Bramantino) 193.

Tarsia, Pellegrino della 401.
Tatti, Jacopo l. Sansovino.
Tibaldi, Pellegrino 57.
Tintoretto (Jacopo Robusti) 388 sk.
Tizian (Tiziano Vecelli di Cadore) 368, 377 sk.
Torre, Giulio della 398.
Torriti, Jacopo 72.
Tradate, Jacopino da 136.
Traini, Francesco 88.
Traui János l. Dalmata G.
Tribolo (Niccolo Braccini dei Pericoli) 328.

Tura, Cosimo 188.
Turini, Giovanni di 133.
Turini ötvös-család 133.

Ubertini, Francesco (Bacchiacca 299.
Uccello, Paolo (di Dono) 151 sk., 175.
Udine, Giovanni Nanni da 273, 282, 339, 344.

Vaga, Perino del 282, 339, 343, 344, 348.
Valenta, Francesco del 113.
Vasari, Giorgio 57, 151, 166, 205, 208, 212, 230, 286, 319, 328, 400, 403.
Vecchietta, Lorenzo di Pietro 133, 171.
Vecelli, Francesco 386.
« Marco 386.
« Orazio 386.
Veneziano, Agostino 346.
« Antonio 90.
« Domenico 153, 158.
Verona, Fra Giovanni da 349.
« Liberale da 191.
Veronese, Paolo (P. Caliari) 391, 392 sk.
Verrocchio, Andrea (de' Cione) 109, 128 sk., 158, 160, 164, 166, 205, 209, 402, 403.
Vignola (Giacomo Barozzi) 56.
Vincidore, Tommaso 282.
Viti, Timoteo 191, 246, 281, 339.
Vitoni, Ventura 16.
Vittoria, Alessandro 53, 397, 398.
Vivarini, Alvise 192, 360, 372.
« Antonio 359.
« Bartolomeo 359 sk.
Volterra, Daniele Ricciarelli da 327 sk., 335, 348.

Zenale, Bernardo 192.
Zevio, Stefano da 181.
Zoppo, Marco 184.
Zucchero, Federigo és Taddeo 339.

II. HELY- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

Az álló számok (pl. 23) a lapszámra, a dűltek (pl. *48)* a képszámra utalnak. Ide csak azokat a nevezetesebb festményeket és szobormüveket vettük föl, melyekről képet közöltünk; a többiek az illető művész neve alatt (l. *Művészek mutatója)* kereshetők föl. t. = templom; f. = festmény; sz. = szobormű; r. = relief.

Accademiák 338.
Aeneas Sylvius Piccolomini 19, 181, 401.
Aldinák 398.
al fresco 237.
Alsómicsinye (Zólyom m.): kastély 429.
Antik művészet hatása 98, 104, 109, 167, 185, 196, 199, 226, 258, 279, 292, 310.
Apafi György siremléke *384, 385*, 436.
Apelles Rágalom c. képe 165.
Arazzi 266.
Aretino, Pietro 322.
Arezzo, *S. Francesco:* Francesca, Sába királynő, f. *180.*
Ariosto 325.
Asciano, *dóm:* Sassetta Mária születése *178.*
Assisi: Szt. Ferenc-t. és kolostor 67 sk., *72, 73, 74;* képei *75—82.*

Barok 298, 348, 430.
barok-építészet 55 sk.
Bártfa: városháza *361—364*, 417, 418; Szt. Egyed-templom 427.
bazilika, őskeresztény 4.
Beatrix királyné *343*, 402, 404.
Bécs: *Hofmuseum:* Cellini sótartója *305;* Correggio, Io *273;* Mátyás és Beatrix reliefképe 224, *343, 344*, 408; Moretto, Szt. Justina *322.*
Beethoven 337.
békatávlat 237.
Bentivoglik 340.
Bergamo: Colleoni-kápolna 29; Lotto, Madonna szentekkel *320.*
Berlin: *Kaiser Friedrich-Museum:* Ant. da Messina, Férfi arckép *310;* Cossa, Az ősz *196;* Tizian, Lavinia *329.*
Besztercebánya: városháza *369*, 426.
Besztercei templom 427.
Bethlen Gábor 423.
Bethlenfalva: Thurzó-kastély *371*, 430.
Bode W. 215.
Bologna: *Képtár:* Francia, Szt. István vértanú *198;* Ráfael, Szt. Cecilia *254:* Palazzo Bevilacqua 31; Pal. Fava 31, *33, 34;* Pal. Isolani 30; *Piazza:* Bologna, Neptunus-kút *288;* *S. Domenico:* Nicc. da Bari, Siremlék sz. *144;* *S. Giacomo Maggiore:* Costa, Madonna a Bentivoglio-családdal *197;* S. Petronio-székesegyház 30; *S. Petronio:* Quercia-reliefek *142.*
Bolognai iskola 190.
Bonfini 433.
Brassó 436.
Brescia: S. Maria dei Miracoli-templom *30*, 28; városháza 29.
bronz 354, 437.
Budai kir. vár 403, 404, 411 sk., 433; alaprajza *346;* renaissance-töredékek *347, 348, 349, 350.*
Budapest: *belvárosi templom:* ékitményes töredékek *352, 353;* pastoforiumok *354—355*, 415; *Nemzeti Múzeum:* Nino Pisano Madonnája 95; renaissance-töredékek a budai várpalotából *347—350*, 412; Apafi György főispán siremléke *384, 385;* *Szépművészeti Múzeum:* Az Allegoriák mestere, Női fej *91;* Boltraffio, Madonna *210;* Correggio, Madonna del Latte *269;* Crivelli, Trónoló Madonna *309;* Ghirlandajo, Jézus imádása *223;* Giov.

dal Ponte, Szt. Katalin eljegyzése *96;* Jaopo del Sellaio, Eszter és Ahasverus *172;* Lionardo, Tanulmányfő *209;* Seb. Piombo, Férfi-arckép *318;* Spinello Aretino, Szt. Nemesius és Ker. Szt. János *95.*
Buondelmonte 401.
Burckhardt 293, 286, 307, 311, 340, 388.
Busto Arsizio: Mária-templom 27.

Caffagiola 346.
Caprarola-kastély 56.
Cardinis, Conradus de 401.
Castel-Durante 346.
Castelfranco: Giorgione, Madonna *316.*
Castiglione d'Olonna, *baptisterium:* Masolino, Herodes lakomája *152.*
Cenacolo 210.
Chantilly: Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci *175.*
chiaroscuro 200, 213, 302, 309.
Cinquecento jellemzése 198; korhatára 195.
cizellálás 352.
Codice Atlantico 207.
Colonna, Francesco 398.
« Vittoria 336.
contraposto 242.
Correggio-iskola 311.
Corsignano 19.
Corvina-kódexek 408.
Crema: Santuario della Madonna-t. 27.
Cremonai iskola 192.
csipke 347, 398, 437.
csúcsíves és renaissance-formák keveredése 30.
csúcsíves művészet 400.
csúcsíveskori olasz építészet 4, 68.

Damaszkin munka 352.
Dante 77, 87, 165, 281, 322, 337.
dekorativ építészet 340; festészet 343; szobrászat 348.
Deruta 346.
dór-toszkán-rend 19, 46.
Drezda, *képtár:* Correggio, Szent éj *271;* Ráfael, Sixtusi Madonna *203;* Tizian, Adógaras *325.*

Emlékérmek 134, 138, *143, 298—300.*
eozyn 347.
Eperjes: barok oromfal *381;* renaissance-épületek *376,* 432; Szt. Miklós-t. keresztelő medencéje *359,* 418.
éremöntés 350.
éremverés 350.
Esték 340, 382.
Esztergom: Bakócz-kápolna 234, *351,* 414 sk., 435; *primási gyűjtemény:* Visegrádi Madonna, r. *345.*
Esztergomi kálvária 408.
Eszterházy-Madonna 256.

Faënza 346.
fafaragás 349, 398, 435, 436.
fametszet 344, 345, 398.
fayence 346.
fegyverkovácsok 352, 437.
fegyverzet 352.
Felsőmagyarországi renaissance 418 sk., 425, 430.
I. Ferenc, francia király 207, 225, 275, 293.
Szt. Ferenc, assisi 67.
Ferrara: 29; Palazzo de' Diamanti 31, *32; Pal. Schifanoja:* Cossa, Minerva diadala *195.*
Ferrarai iskola 189, 324.
Firenze: dóm *3, 4,* 7; S. Francesco al Monte 15; S. Giovanni Battista *1,* 3, 7; déli kapujának reliefjei *99—101;* Laurenziana-könyvtár 53, *58, 295;* lelencház 11, 14; Loggia dei Lanzi 5; S. Lorenzo-t. *5, 6,* 8, 53; — sekrestyéje 7, 10; S. Marco-kolostor 14; S. Maria degli Angeli *9,* 11; S. Maria Novella-t. *15,* 17; Medici-kápolna 54; S. Miniato al Monte *2,* 4; Palazzo Gondi 16; Pal. Guadagni 15; Pal. Medici-Riccardi *11, 12,* 14; Pal. Pandolfini 46, *49;* Pal. Pazzi *35;* Pal. Pazzi-Quaratesi 13; Pal. Pitti *10,* 11, 39, 57; Pal. Rucellai *18,* 19, 20; Pal. Strozzi *13,* 14, *301;* Pal. Uffizi 57; Pal. Uguccione 46; Pal. Vecchio 14; Pazzi-kápolna *8,* 10, 16, 24; S. Spirito 16, 25; *Accademia:* Fra Angelico, Krisztus levétele a keresztről *149;* Fra Angelico, Utolsó ítélet *148;* Fabriano, A három szent király imádása *179;* Giotto, Madonna a trónuson *89;* Michel-Angelo, Dávid *204;* Verrocchio, Krisztus keresztelése f. *163;* Tóbiás és a három angyal utazása f. *164; S. Annunziata-t.:* Sarto, Madonna del Sacco *263; S. Apollonia-múzeum:* Castagno, Ozorai Fülöp arcképe *157;* — Utolsó vacsora *158; Badia:* Filippino Lippi, Szt. Bernát látomása *176; Battistero:* A. Sansovino, Az Üdvözítő keresztelése sz. *219;* Ghiberti, A főkapu reliefjei *109; Brancacci-kápolna:* Filippino Lippi, Szt. Péter szabadulása *177;* Masaccio, Kiüzetés a paradicsomból *154;* — Az adógaras *155:* Masolino, A bűnbeesés *153; Campanile:* A. Pisano reliefjei *102, 103;* Donatello, Dávid király sz. *112;* — Jeremiás

sz. *113*; *S. Croce-t.*: Donatello, Angyali üdvözlet *116*; T. Gaddi, Mária bemutatása *90*; Giotto-képek *87*, *88*; Ben. da Majano, Szószék *135*; Giov. da Milano, Mária bemutatása *94*; Settignano, Siremlék *132*; *Dóm*: Donatello, Szt. János sz. *110*; Ferucci, Marsilio Ficino mellszobra *222*; *Lelencház*: A. della Robbia, Pólyás gyermek r. *131*; *Loggia dei Lanzi*: Bologna, A szabin nő elrablása *290*; Cellini, Perseus *287*; *S. Lorenzo*: Donatello, Levétel a keresztről r. *126*; *S. Maddalena dei Pazzi*: Perugino, Krisztus a keresztfán *186*; *S. Marco*: Fra Angelico, Mária koronázása *150*; *S. Maria Novella*: Andrea di Firenze, A dominikánus rend hivatása *93*; Ghirlandajo, Zakariás és az angyal *166*, *167*; — Ker. Szt. János születése *165*; Nardo di Cione, A mennyország *92*; *S. Miniato*: A. Rossellino, Síremlék *134*; *Museo Nazionale*: Bologna, Mercurius *289*; Brunellesco, Izsák feláldozása *107*; Donatello, Dávid *120*; — Faunetto *119*; — Szt. György *111*; — Nicc. da Uzzano mellszobra *121*; Ghiberti, Izsák föláldozása r. *106*; Michel-Angelo, Szent család, f. *217*; Mino da Fiesole, Piero Medici mellszobra *136*; L. della Robbia, Madonna r. *129*; Settignano, Leány mellszobra *133*; Verrocchio, Dávid *138*; *Opera del Duomo*: Donatello, Énekes karzat r. *118*; L. della Robbia, Éneklő angyalok r. *128*; *Or' S. Michele*: Ghiberti, Szt. István vértanú sz. *108*: Nanni di Banco, Szobrászműhely, r. *105*; Orcagna, Jézus bemutatása *104*; Verrocchio, Krisztus és Tamás sz. *139*; *Palazzo Medici-Riccardi*: Gozzoli, A három szent király utazása *161*; *Palazzo Pitti*: Fra Bartolommeo, A feltámadó Krisztus *235*; Pontormo, Aggastyán arcképe *267*; Ráfael, Madonna del Granduca *238*; — Madonna della Sedia *253*; — X. Leó *250*; Sarto, Angyali üdvözlet *264*; — Ker. Szt. János *266*; *Sagrestia Nuova*: Michel-Angelo, Giul. és Lorenzo de' Medici síremléke *276—280*; *Scalzo-kolostor*: Sarto, Ker. Szt. János prédikál *262*; *Uffizi*: Albertinelli, Szt. Anna látogatása Erzsébetnél *236*; Fra Angelico, Angyal *147*; Fra Bartolommeo és Albertinelli, Az utolsó ítélet *234*; Botticelli, A három szent király imádása *168*; — Magnificat *169*; — Primavera *170, 171*; Credi, Venus *173*; — Verrocchio arcképe *174*; Fra Filippo Lippi, Madonna *159*; Lionardo arcképe *206*; Michel-Angelo, Szent-család f. *218*; Ráfael önarcképe *237*; — II. Julius *249*; — Madonna del Cardellino *239*; Sarto, Madonna delle Arpie *265*; Sodoma, Szent Sebestyén *259*; Paolo Uccello, Csataképe *156*.

flamand művészek 197.
Flandria 348.
Flora, viasz mellszobor 215.
Frics: kastély *374, 375*, 428, 431.
Frizzoni 213.

Gemmák 350.
Genua l. Genova.
Genova: Egyetem 59, *64*; Palazzo Doria-Tursi 59, *65*; Palazzo Ducale 58; paloták 58; S. Maria di Carignano 44, *45*, 59.
Gioconda 212.
Goethe 195, 355.
Gonzagák 186, 340, 382.
Gregorovius 197.
Grimm H. 226.
grisaille-festés 303.
groteszk 66, 289, 343.
Gubbiói majolika *293*, 346.
Gyergyószárhely: kastély *370*, 428.
Gyulafehérvár: Székesegyház *357*, 415; síremlékek 435.

Hajnik (Zólom m.): kastély 429.
hímzés 347, 437.
humanizmus 400.
Hunyadi János 401, 433, 435; — László 433.

Intarsia 349, 403, 404.
iparművészet 338 sk., 398 sk.
Izabella királyné síremléke 435.

Jagellók 414.
János Zsigmond fejedelem síremléke 436.
Janus Pannonius 401.
II. Julius, pápa 35, 37, 196, 231, 235, *249*, 258, 263.
Justi 204, 240, 322.

Kánon 199.
kard, Cesare Borgiáé *302*.
V. Károly, császár 383, 384.
Kassa: Szt. Erzsébet-templom 416.

Kecskeméti W. Péter ötvöskönyve 437.
VII. Kelemen pápa 47, 53, 313.
keramia 346, 398, 437.
kerek templom (Ráfael festményén) *46.*
kertek 342.
Késmárk: Thököly-vár *372*, 430 sk.; harangtorony *373*, 431.
késművesek 352.
kisplasztika 350.
Kisszeben: plébánia-templom *360*, 419.
Kolozsvár: Szt. Mihály-templom *382*, 433; *Erd. Múzeum:* Sükösd György kőkoporsója 436.
Konstantinápoly: *Szófia-templom:* bronzkandeláberek 433.
korai renaissance 5, 57; homlokzat 39.
kővésés 350.
Krakó: Posztócsarnok 427.
kupolás templomok Lombardiában 26.
kupolás templom rajza Lionardótól *37.*
Küküllővári ref. t.: Pathóczy Zsófia síremléke 436.

Lászay János 415.
V. László, 401.
Legnano: S. Magno-templom 27.
lengyel hatás építészetünkben 418, 427.
X. Leo pápa 35, 53, 196, 207, *250*, 258, 263, 275, 286, 348.
Lermolieff 269, 291, 310, 336.
Libro di Pittura 216.
Lőcse: Renaissance-ház *377*, 432; udvarok *378*, *379*, 432; *Szt. Jakab-t:* Szent Anna és Szt. Jánosok oltára 434; Thurzó Szaniszló síremléke 436.
Lodi: Incoronata-templom 27.
Lodovico il Moro 23, 37, 402.
Loggia dei Lanzi 332.
Lombardiai festőiskola 205, 208 sk.
lombard renaissance 24.
lombard-román stílus 24.
lombard tégla-építés 24, 25.
London: *National-Gallery:* Giov. Bellini, Loredano doge *313:* Moroni, A szabó *323; South-Kensington-múzeum:* Ráfael, Péter csodás halászata *248.*
Lorántffy Zsuzsanna 422.
Loreto: *Casa Santa* homlokoldala A. Sansovinótól *221*, 231.
lovasszobor 115, 130, 208, 354, 433.
Lucca: *Accademia:* Fra Bartolommeo, Madonna della Misericordia *233*
Luganói Madonna B. Luinitől *211.*
Lukianos 165, 286.

Madrid: *Prado:* Tizian, V. Károly *330.*
majolika 346, 349.
maniera lionardesca 219.
Mantua l. Mantova.
Mantova: Palazzo del Té 47, *50;* S. Andrea-templom *16*, *17*, 18; *Camera degli sposi:* Mantegna, L. Gonzaga és családja *191;* — mennyezetkép *192; Pal. del Té:* G. Romano, Venus és Mars *256.*
V. Márton pápa 141, 144.
Mátyás király 23, 166, 224, 234, *344*, 401, 402 sk.
Medici Cosimo 11, 14, 111, 142.
« Giulio 47.
« Lorenzo 17, 35, 225, 402.
Mediciek 11, 14, 111, 117, 314, 340.
mennyezetfestés 237.
Menyő: Keresztkút 418.
Miklós V. pápa 17, 19, 23, 40, 403.
Milanensibus, Joannes de 401.
Milano: Banca Medicea 24; Ospedale Maggiore 23; Palazzo Marini *63*, 57; S. Eustorgio-templom *22*, 24; S. Fedele-t. 57; S. Maria delle Grazie-templom 27, 25; S. Satiro-templom 25, 25, *26; Brera:* Bambaja, Gaston de Foix síremléke *215*, *294;* Vinc. Foppa, Szt. Sebestyén *200;* Lotto, Női arckép *321;* Mantegna, Krisztus siratása *194;* Montagna, Mária szentekkel *199;* Ráfael, Mária férjhezmenetele *232*, *46; S. Eustorgio:* Táncoló angyalok sz. *146.*
Milanói iskola 209.
miniatürfestés 346, 402.
Modena: *S. Francesco:* Begarelli, Levétel a keresztről sz. *285; S. Giovanni:* Mazzoni: Krisztus siratása *145.*
Montefeltrék 17, 22, 245, 340.
Monte Oliveto: Sodoma, Szt. Benedek társainak kísértése *257.*
Montepulciano: Madonna di S. Biagio-templom 16.
morbidezza 211.
mozaik 349.
műlakatosság 352.
Müller-Walde 213, 214.
Müntz, Eug. 214, 243, 258, 281, 291, 311, 319, 403.
Muther 205, 206, 210.

Nagyeőri kastély 430, harangtorony 431.
Nagyszeben 436.
Nápoly: Porta Capuana 15; *Museo:* Masolino, A S. Maria Magg. alapítása, f. *151; S. Angelo a Nilo:*

Donatello, Mária mennybemenetele r. *115; S. Domenico:* Nola, Siremlék *286.*
német példák hatása 197.
niello 353.

Oláh Miklós 402.
Orvieto, *Dóm:* Signorelli, A holtak föltámadása *184.*
ötvösség 353, 398, 408, 437.
Ozorai Fülöp 11, 145, *157,* 400.
Ozorai palota 401.

Padova: Oratorio di S. Giorgio falképei *97—98;* Palazzo Giustiniani 50; S. Justina-templom 53; városháza 29; *S. Antonio-t.:* Campagna, A halott ifjú föltámasztása *340;* Donatello, A csecsemő tanúságtétele *123; Arena-kápolna:* Giotto-képek *83—86; Eremitani:* Mantegna, Hermogenes keresztelése *190; Santo:* Éneklő angyalok r. *122;* Donatello, Gattamelata *124, 125.*
Pádua l. Padova.
Padovai iskola 183.
II. Pál pápa 20.
III. Pál pápa 42, 321, 335, 384.
Párizs: *Louvre:* Baldovinetti, Madonna f. *162;* Correggio, Szent Katalin eljegyzése *270;* Lionardo, Mona Lisa *202;* — Szent Anna harmadmagával *207;* Michel-Angelo rabszolgái *229—230;* Pisanello, Kutya rajza *188;* Ráfael, Castiglione gróf arcképe *251.*
Parma: S. Giovanni-t. 29; Steccata 44; *Convento di S. Paolo:* Correggio, Puttók *268; Képtár:* Correggio, Szt. Jeromos Madonnája *205; S. Giovanni-t.:* Parmegianino, Szent György *274.*
pastoforium 415.
Pater, W. 335.
Pavia: Certosa *23, 24,* 24, 222; Crist. Solari, Sforza-síremlék *214.*
Pécs: *Székesegyház:* Pastoforium *356,* 415.
pecsétnyomók 351.
pendentif 16.
Perényi, Péter 421.
Perugia: *S. Bernardino:* Duccio, Zenélő angyalok r. *127.*
Pesaro: Prefetizzio 23, majolika *293,* 346.
pesszimizmus 337.
Petrarca 87.
Piacenza: 29; Palazzo Borghese 56.
Piccolomini-oltár 229.
Pienza: Palazzo Piccolomini 19.
Pietra-dura-művek 349.
Pistoja: Madonna dell' Umiltà-t. 16; *S. Giovanni Fuorcivitas:* Andrea della Robbia, Mária látogatása *130.*
III. Pius pápa 17, 19, 37.
plakettek 351.
Poggio 107.
Posen: Városháza 427.
Pozsony: Erdődy Anna síremléke 436; Miksa király kútja 436.
Pozsonyszentgyörgyi templom főoltára *383,* 435; Mordax kapitány epitáfiuma 436.
Prato: Madonna delle Carceri-t. 16; *Dóm:* Fra Filippo Lippi, Szt. István vértanú temetése *160.*
Praxiteles 136.
predella 247, 435.
protorenaissance 2, 5.
Pulszky Károly 269, 410.
Puttók 262.

Quattrocento viszonya a Cinquecentohoz 202.

Ráfael bibliája 344.
Ráfael-Madonnák 253.
reticella-csipke *342.*
rézkarc 345.
rézmetszők 344, 345.
Ricci C. 307.
Rimini: S. Francesco-templom *14,* 17.
Robbia-művek 346.
Róma: S. Agostino-t. 20; Capitolium-tér 54, *55;* S. Eligio-t. 45; Gesù-t. 56, *61, 62;* S. Marco-templom 20; S. Maria ai Monti-t. 57; S. Maria del Popolo 20; — Chigi-kápolnája 45; S. Maria della Pace-kolostor udvara 38, *39;* S. Maria in Cosmedin-t. 23; Szt. Péter-templom 18, 40 sk., *40—44,* 54, 57; — Donatello tabernaculuma *117;* S. Pietro in Montorio-t. 20; Tempietto 37, *38;* Porta Pia 55, *56;* Septizonium Severi 61; Vatikán-palota 38, 39; — loggiák 66; Palazzo di S. Biagio 38, 39; Pal. Cancelleria *20,* 20; Pal. Caprini 46, *47;* Pal. d'Aquilla 46; Pal. Farnese 48, *52—54;* Pal. Giraud-Torlonia 21; Pal. Massimi 48, *51;* Pal. Spada 46; Pal. Vidoni 46, *48;* Pal. Venezia *19,* 20; Villa Farnesina 46; Villa Madama 47; *Borghese-képtár:* Correggio, Danae *272;* Dosso, Circe *282;* Garofalo, Krisztus siratása *283;* Ráfael, Krisztus sírbatétele *240;* Tizian, Égi és földi szerelem *324; S. Maria del Popolo:* A. Sforza síremléke *220; S. Pietro in Vincoli:* Mózes *231; Sopra Minerva:* Michel-Angelo,

Krisztus sz. *275; Szt. Péter-t.:* A. Pollaiuolo, Síremlékrészlet *137;* Melozzo da Forli, Zenélő angyalok *182, 183;* Michel-Angelo, Pietà *216; Trinità di Monti:* Volterra, Levétel a keresztről *284; Vatikán:* Melozzo da Forli, A vatikáni könyvtár alapitása *181;* Pinturicchio, A zene *187;* Ráfael, A Borgo égése *247;* — A költészet *244;* — A Parnassus *243;* — Athéni iskola *242;* — Disputa *241;* — Heliodorus kiűzetése *245;* — Szt. Péter szabadulása *246;* — Transfiguratio *255;* Ráfael-loggiák f. *71, 292;* Ráfael-stanzák ajtaja *297; Sixtus-kápolna* 236; Michel-Angelo, Adám teremtése *201;* — Az utolsó ítélet *281;* — Bűnbeesés és kiűzetés a paradicsomból *224;* — Delphi Sibylla *225;* — Dekorativ alak *228;* — Esaiás *226;* — Jeremiás *227;* Perugino, Szt. Péter átveszi az egyház kulcsait *185; Villa Farnesina:* Ráfael, Galatea-fresko *252;* Sodoma, Sándor és Roxane násza *258.*
Ruskin 388, 389.
rustica 12, 13, 14, 19, 31, 48, 49; tükrös — 15.

Santa Conversazione 363, 364, 380.
Saronno: Mária-templom 27; Luini, Mária menyegzője *212.*
Sáros megye emlékei 429.
Sárospatak: Vár *365—368.* 421 sk.
Savonarola 35, 98, 165, 226, 242, 322.
Scolari András 11, 401.
« Filippo 145.
Scolari Kálmán 401.
« Mátyás 11.
Segesvár 466.
selyemszövés 398.
Sforzák 23, 35, 37, 208, 340.
Sfumato 200, 212.
Sgraffito 16, 343, 429, 432.
Siena: Palazzo Spannocchi 15; *Fontegiusta-t.:* Peruzzi, Augustus és a Sibylla *261; Pal. del Magnifico:* Papillér *296; Pal. Pubblico:* Quercia, Fonte Gaja sz. *141; S. Domenico:* Sodoma, Szt. Katalin ájulása *260; S. Giovanni:* Donatello, Herodes lakomája r. *114.*
síremlékek 124, 126, 128, 132, 137, 224—5, 231, 236, 315, 321, 332, 348, 395, 417, 435.
sisak *306.*
sokszorosító művészet 344.
Stanzák 258, 343.
Steinmann E. 318.
Strozzi, Gian-Battista 320.
stucco 343, 348.
sujtásfonás 347.
Symonds 210, 281, 355.
szárnyasoltárok 434.
Széchi Dénes biboros 401.
Széchen Antal gr. 280.
Székesfehérvár: Ozorai sírkápolnája 401.
szekrény, elefántcsont berakással *303.*
Szepeshely: *Székesegyház:* Zápolya János síremléke *358,* 417.
Szepes megye emlékei 429.
Szinye: Templomtorony *380,* 432.
szövőipar 347.

Taccola-kódex 401.
Taine 213, 219, 311, 321, 337.
terrakotta, szines 112, 120 sk.
terrakotta-szobrok 330.
Thököly Imre 431
Thurzók 430.
Todi: S. Maria della Consolazione-templom 44.
Tondo 229.
Torino: *Képtár:* Lionardo, Aggastyán-fej *208.*
Trionfo 340, 342.

Umbriai iskola 281.
I. Ulászló 401.
II. Ulászló 418.
Urbino: Palota *21.*
üvegfestés 346.
üvegipar 346, 398, 437.

Vasi amatori 347.
« nuziali 347.
vasművek 437;
Velence: Palazzo Balbi 53; Pal. Corner della Cà grande 50; Pal. Corner-Spinelli 27; Pal. Grimani 49; Pal. Pesaro 53; Pal. Rezzonico 53; Pal. Vendramin-Calergi 27, *29;* Palotàk 27; Procuratie nuove 53; Redentore-t. 65, *70;* Rialto-híd 53; S. Giorgio Maggiore-t. 65, *69;* Loggietta 51; — Sansovino Apollo szobra *338;* S. Marco-t. 27; — sekrestyeajtó Sansovinótól *339;* S. Marco-könyvtár 50, *56;* S. Maria dei Miracoli-t. 27, *28, 36;* S. Salvatore-t. 53, *57;* S. Zaccaria-t. 27; Scuola di S. Marco 27; — di S. Rocco 27; Verrocchio Colleoni-szobra *140;* Zecca 52; *Accademia:* Basaiti, Krisztus az olajfák hegyén *314;* Giov. Bellini, Santa Conversazione *312;* Bordone, Szt. Márk gyűrűjének átadása *331;* Carpaccio, Szt. Orsolya álma *311;* Cima, Tóbiás fia és az angyal *315;* Pordenone, S. Lorenzo Giustiniani

332; Tintoretto, Szt. Márk megszabadít egy rabszolgát *334*; Tizian, Mária mennybemenetele *326*: — Mária bemutatása *328*; Veronese, Lévi lakomája *335*; Alv. Vivarini, Madonna *308*; Bart. Vivarini, Madonna *307*; *Dogepalota*: Tintoretto, Paolo Paruta arcképe *333*; Veronese, Európa elrablása *336*; *Frari-t.*: Tizian, A Pesaro-Madonna *327*; Vittoria, Szent Jeromos sz. *341*; *Giovanelli-képtár*: Giorgione családja *317*; *S. Giovanni e Paolo*: A. és T. Lombardi, Vendramin doge siremléke *337*; *S. Maria Formosa-t.*: Palma Vecchio, Szt. Borbála *319*.

Velencei iskola 358.

Venturi 72, 291, 298.

Vercelli: G. Ferrari, Madonna szentekkel *213*.

Verona: Loggia del Consiglio 29, *31*; Palazzo Bevilacqua 49, *55*; — Canossa 49; — Pompei 49; S. Bernardino Pellegrini-kápolnája 44; *S. Anastasia*: Pisanello, Szt. György és a király leánya *189*.

Veronai iskola 191.

Vicenza: Basilica 60, *66*; Pallazo Chiericati 61, 62, *67*; Pal. Thiene 64; — Valmarana 64; Teatro Olimpico 65, *291*; Villa Rotonda 65, *68*.

villák 341, 342.

Visegrád: Vár 409.

Vitéz János 401.

Vitruvius 16, 56.

Wartha Vince 347.

Wickhoff 368.

Wölflin 202, 213, 319, 336.

Xilografia 344.

Zólyom: Vár 430.

Zsigmond király 400, 433.

I. Zsigmond lengyel király 418.

Zsolnay Vilmos 347.

Zuccone 107.

zsubrikolás 437.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00074 5238